

# 後期印象派・考 —— 一九一二年前後を中心に（中の一）

田 中 淳

（中） 篇をはじめるにあたり

## 第一章 口語体という新しい言葉（承前）

### 2 『白樺』の「後印象派」 武者小路実篤と柳宗悦

- a 「絵画の約束」 論争の経緯
- b 論争の発端をつくった作品——山脇信徳
- c 論争の背景と『白樺』の美術受容——武者小路実篤
- d 「後印象派」の登場——柳宗悦

## （中） 篇をはじめるにあたり

前号では、「後期印象派」絵画の影響をいちはやく受けた作品として、一九一二（明治四十五）年の東京美術学校の卒業制作であった萬鉄五郎の「裸体美人」、広島晃甫の「玉乗り」を巻頭にあげた。そして、この先駆的な二点の作品が誕生する背景を、彼らと交友があった同学校の学生であり、同時に新進の口語自由詩人であった川路柳虹を中心に、その詩と絵画をめぐる表現の模索を通じて、「後期印象派」受容の前夜として検討してみた。つぎに、その続篇である中篇では、イメージと言葉をとまねながら移入された“Post-Impressionists”の絵画が、どのように受け入れられていったかを、四人のキーパーソン（武者小路実篤・柳宗悦・木村莊八・人見東明）の解釈と動

向をもとに順次みていきたい。とくに、本論では中篇の一として、武者小路実篤、柳宗悦を中心とする、『白樺』の文学者たちとその周辺を中心に検討していきたい。

## 第一章 口語体という新しい言葉（承前）

### 2 『白樺』の「後印象派」 武者小路実篤と柳宗悦

学習院出身の若者たち（挿図1）によって、同人雑誌『白樺』が創刊されたのは、一九一〇（明治四十三）年四月のことであった。その創刊号において、同人のひとりである柳宗悦が「十人十色」<sup>(1)</sup>と記したように、この雑誌は、その表現形式において小説、詩、随筆ばかりでなく、美術や哲学、科学をめぐる評論、論文が掲載され、内容からは純然たる文学雑誌というものではなく、多様な関心を寄せる個性豊かな同人たちの自由な発表の場というべきものであった。しかしながら、近代文学史の面からみれば、同誌が、つくづく大正期の文学を形づくるひとつの水脈として、大きな拠点となったことは、ひろく認識されているところである。また、文学にとどまらず、当時の青年層、ことに新しい芸術に関心をよせる人々に、海外の最新の情報とともに、新しい思想をひろめ、芸術界全般に少なからず波紋をひろげていった核



挿図1 『白樺』同人新年会(1912年1月4日)

前列左から2人目が志賀直哉、4人目が柳宗悦、後列左端が武者小路実篤

になっていたことも、近代の文化史上では周知のとおりである。

その近代美術史上の波紋のひとつが、その功罪はともかくとして、日本における後期印象派絵画の紹介の先鞭をつけたことである。その時期とは、後述するようにまさに一九一二年前後のことであった。

そして、同誌を通じてこの新しい絵画―つまりイメージ(複製図版)と言葉に接した時の模様は、岸田劉生をはじめとする、当時、青年画家であった人々の回想から、数

多く知ることができる。ただ、そうした青年画家たちの受けとめ方をみると、たとえば「涙ぐむほどに感動した」<sup>(2)</sup>と記した劉生などは、いささかオーバー<sup>(3)</sup>とはいえ、いずれも「熱狂的」ともいえる迎え方に、現在からみれば、いささか異様な熱気とひとつのパターンを感じることができる。何かえも言われぬ新しいもの、あるいは漠然とした「西欧的なもの」を渴望しながら、得られずにいた時に、まさに「コレだ!」<sup>(3)</sup>というふうにあられた、彼らにとって新しい絵画―イメージに夢中とびついていったのである。<sup>(4)</sup>イメージの受けとり方は、直感的、感覚的なものだが、それに付随した言葉(解説、

評論、論文)は、それによってイメージをより具体的に(言語化)していく。あるいは、逆に先に言説があつて、イメージが後を追う場合もあつたのではないかと思う。受容の問題を考えると、イメージの直感的な受容(これは、場合によって、直感的なものであればこそ、逆に、軽視どころではなく、無視、あるいは視野に入らないということがありうる。)と同時に、言説による理解とは、不即不離の一体的な関係だといえるのだが、この『白樺』の場合には、武者小路実篤をはじめとする強烈な個性のフィルターを通過しているだけに、独特の「後期印象派」理解がみられる。この点は、あらためて検討する必要がある。

また、「Post-Impressionists」の翻訳語としての「後印象派」(同誌上では、後期印象派ではなく、当初から後印象派という語をもちいていた)が最初に登場するのは、一九一二年一月号(第三巻一号)の柳宗悦の評論「革命の芸術」のなかであつた。同文は、一九一一年、ロンドンで出版された C. Lewis Hind, *The Post-Impressionists* をもとに書かれた評論としては、もっとも早いものである。同時に、『柳宗悦全集』において、「武者小路実篤・山脇信徳ら白樺の同人と木下杢太郎との間におこなわれた『芸術上の自己の位置』をめぐる論争に、側面から掩護するような意味も含められて執筆された論文」<sup>(5)</sup>と解説されているような意義もなっていたのである。武者小路、山脇対木下のこの論争とは、現在では「絵画の約束」論争として、「明治文学最後の<sup>(6)</sup>大論争」と言われるほど、初期の『白樺』誌上で交わされた、もっともはげしい論争であつた。そこで、はじめにこの論争の経緯を概観し、そこからの知見と「後期印象派」受容の面からみた、この論争と「革命の画家」という一文の意義を順次考えていきたい。



a 「絵画の約束」論争の経緯

すでに「絵画の約束」論争については、戦後の文学史研究では、本多秋五、臼井吉見を皮切りに、今日まで数多くの研究がおこなわれ、また、美術史の面からは、本多の研究中の言及をはじめ、この論争をふくめた『白樺』の後期印象派受容について、匠秀夫、高階秀爾、萬木康博、中村義一等の諸研究がある。<sup>(7)</sup>ここで、ここでは、これまでの諸研究をふまえながら、簡潔にこの論争の経緯をふりかえることにしたい。

ことの発端は、一九一一年四月に高村光太郎の経営する美術店琅玕洞において開かれた「山脇信徳氏作画展覧会」<sup>(8)</sup>に対する、木下杢太郎（一八八五—一九四五）（挿図2）によるつぎのような批評であった。

「全体として見るとそれは作家の感激が強烈であつたらうといふ事を思はせるばかりで、恰度怒つた啞者を見るやうに、如何にも表現の技巧に乏しい。私は元より感激といふものを、高く評価するものではあるけれども、この感激を自覚し、巧みなる手練を以て、よく理解されたる絵画の約束の下に

挿図2 木下杢太郎（『木下杢太郎全集』第7巻、岩波書店、1981年より）

発表されたならば、更にいゝ事であらうと思ふ。絵画といふものは、血圧計の曲線といふやうなものではなく、一つの技術であると思ふからである。例へば外光の爲めにキラキラ光る橋の下の水面、橋梁及び家屋等の強烈なる印象によつて、画家の感情が激動するかもしれないが、その時、直ちにパレットの色を秩序もなく筆にとつて、心臓の亢奮を筋肉運動として画面に現はすならば、その画は技術でなくスワイモグラフが描き出す表である。画といふものはこれ以上だ。感激と同時に、一方には静かな理解力を養つて貰いたいものである。」（『画界近事』、『中央公論』第二十六年六号、一九一一年五月、『木下杢太郎全集』第七巻、岩波書店、一九八一年、三六八—九頁。なお本論では、上篇同様、以下当時の関連する文献等を多く引用するが、旧漢字については適宜改め、また出典もそのつど、引用末に明記することにする。）

この批評記事は、この年の四、五月に東京でひらかれた大小十の展覧会に対する印象を口述筆記したものであった。この年十二月に東京帝国大学医科大学を卒業することになる二十七歳の医科大生は、すでに新進の詩人であり、戯曲、小説の作家であり、さらに文学、美術評論家でもあった。その杢太郎が、ここで「博物館の浮世画展覧会」から東京勧業博覧会の展覧会、无声会、太平洋画会、さらに山脇のような新人の個展まで精力的に展覧会をめぐり、それぞれを批評していたのである。

この個展については、ほかに同月の『白樺』誌（第二巻九号、一九一一年九月）上で、有島生馬が、「氏の個性であると云ふものは未だ確かに握る程製作として成就されて居ない。唯だ未来を暗示するものを見るに過ぎない。」（『琅玕洞に於ける山脇信徳氏の近作』、七二頁）と、その可能性に対して期待する批評を寄せていた。また、杢太郎のこの「画界近事」については、最初に画家の正宗得三郎が、記事の末尾に記された、「近頃の流行で、画に

思想を入れてはならぬといふ説が専ら行はれるがそれが必ずしも千古不変の真理だとは思はぬ。」(前掲書、三七六頁)という一節に反応した。正宗は、翌七月に「六月の美術界と批評界」(『早稲田文学』第六十八号)において、つぎのように疑問を呈したのである。

「批評中、氏の領いてゐられる事に領く事の出来ない点もある、(中略)僕も、流行の意味は兎に角、思想を入れてはならぬとは思はない、然しこの思想とはどう云ふ思想か一寸解らないが、今思想を排してゐる事はないと思ふ」(二七七頁)

これに対して、すぐに李太郎は、「一寸一言 (正宗得三郎君に)」(『スバル』第三巻八号、八月)を書いて、その「思想」の意味について、詳細に応答した。「思想」とは、「昔の言葉でいふと、感情、想像、理解、理性、或はこの頃よく人のいふ気分などをも総括した」(前掲全集、四〇五頁)ものであり、さらに七カ条にわたって「説明」しようとしているが、その「説明」も、つぎのような一節に集約できるのではないかとおもふ。

「気稟とか、人生観とかといふものが今の時代の精神生活を源としてゐるといふことは無論として、それがなる可く深く現代に抵触して居るといふ事を必要とする。現代の絵画の技巧上の問題に触れた許りでは不十分である。光と、色と筆触の問題ばかりでなく、現代のあらゆる方面の苦慮、欲情、妄念、怨恨に触れてゐなければならぬ。即ち小生が画工から要求する所は美術上の気稟ばかりでなく、感じ易き一市民としての心である。」(前掲全集、四〇六―四〇七頁)

ここで明らかなように、李太郎は狭い意味での技巧主義や美的なものへの至上主義を否定し、同時代に生きる市民としての生活や精神の表現をのぞみ、そうした表現であればこそ鑑賞する側も共感できるのではないかと「説

明」していたのである。こうした李太郎と正宗とのやりとりをみながら、つぎに先の個展への批評に反論したのが、山脇自身であった。(以下の論争の経緯は、表Iを参照)山脇は、『白樺』(第二巻九号、一九一一年九月)に「断片」という一文を寄稿した。その冒頭で、つぎのように写真、あるいは李太郎のいう「表現の技巧」を否定している。

「写真の追求は物象の崩壊を来し、崩壊は動揺となり、錯乱となつて、画家は次第に時間の觀念に囚はれ、絵画は益々瞬間的のものとなる。

私はこの瞬間的気分を飽迄追求して、何処までも物象の形態をリズムによつて破壊せんと努めた。(もとより意識的に努めたばかりでなく私の理智と官能が内面的に崩れて来たから)そして最後に無形画の境に入つて縹渺たる象徴的气分に生きんとあせつた。」(二〇四頁)

さらに、李太郎の批判に対しては、つぎのように反論した。

「木下君は私の近頃の画を恰度怒つた啞者の様に如何にも表現の技巧に乏しいと評されたが、今少し筆触と動勢に潜む内面の気分に注意して貰ひたかつた。唯簡単に表現の技巧に乏しいと云つては私によく其意味が通じない。(中略)御忠告は有難いが氏の所謂理解ある絵画の約束とは如何なるものを意味するであらうか。もし既成の絵画より得る普遍的な美の概念ならば、其約束なるものは却つて画家の直感力を暗ますものであつて、私の最も厭ふ処である。」(二一〇頁)

このように述べた後に、「私は更らに絵画とは人格であつて技術以上であると云ひたい。但し此人格なるものを道徳的に解釈されては困る。人間官能の全部的存在である。」と、真つ向から李太郎の批評の基点を否定したのであった。これに対して、すぐに李太郎は、同誌(第二巻十一号、一九一一年十一月)に「山脇信徳君に答ふ」と題する一文を寄稿した。その冒頭で、山脇の

表 I : 「絵画の約束」論争の経緯

1911(明治44)年	4月	山脇信徳 個展(琅玕洞)
	6月	有島壬生馬「琅玕洞に於ける山脇信徳氏の近作」(『白樺』2巻6号) 木下杢太郎「画界近事」(『中央公論』26年6号)
	7月	正宗得三郎「六月の美術界と批評界」(『早稲田文学』68号)
	8月	木下杢太郎「一寸一言(正宗得三郎君に)」(『スバル』3巻8号)
	9月	山脇信徳「断片」(『白樺』2巻9号)
	11月	木下杢太郎「山脇信徳君に答ふ」(『白樺』2巻11号) 無車(武者小路実篤)「六号雑感 自己の為の芸術」(     "     )
	12月	木下杢太郎「無車に与ふ」(『白樺』2巻12号) 武者小路実篤「杢太郎君に」(     "     ) 山脇信徳「木下杢太郎君に」(     "     )
1912(明治45)年	1月	柳宗悦「革命の画家」(『白樺』3巻1号) 木下杢太郎「御返事二通(再び無車に与ふ、再び山脇信徳君に答ふ)」 (     "     ) 無車(武者小路実篤)「杢太郎君に」(     "     ) 無車(武者小路実篤)「後印象派に就いて」(     "     )
	2月	木下杢太郎「公衆と予と(三たび無車に与ふ)」(『白樺』3巻2号) 無車(武者小路実篤)「杢太郎君に(三たび)」(     "     ) 無車(武者小路実篤)「『自己の為』及び其他について『公衆と予と』を見て杢太郎君に」(     "     ) 山脇信徳「木下杢太郎君に」(     "     )

反論に対して、「要するに、貴君の所論は純然主観的であつて、予の論は反之、客観的であると云ふのが大体の所です。」(四九頁)と述べ、山脇から疑義を呈された「絵画の約束」については、「一方には十分自己の内的生命を發表し得、一方には成る可く多くの鑑賞者に了解(同感)せしむる事を得る方法が必要になる。之を予は仮に名付けて『絵画の約束』と言つたのであります。」(五〇頁)と述べたのだった。

この杢太郎の一文を読んだ武者小路実篤(二八八五―一九七六)は、同誌(同月号)巻末の「無車」の筆名で「六号雑感」に「自己の為の芸術」と題して、両者の応酬に「横槍」をいれたのである。『白樺』における、リーダー格である武者小路の、冒頭のつぎのような主張は、まさに『白樺』流の個人主義、個性礼賛の思想に彩られたものであった。

「自分は自己の爲めの芸術を何処までも主張するものである。自己の興味、趣味、精神の要求に背かぬことを要求するものである。かく云ふのは勿論この態度さえあればいゝと云ふのではない、この態度が最初の必要条件だと云ふのである。(中略)

自分はたゞ自己の爲を計ることが同時に社会の爲になり、人類の爲になる時にのみ、社会の爲、人類の爲を計らうと思つてゐる。自己の爲を計ることが同時に群衆の爲になる時にのみ、群衆の爲に働かうと思つてゐる。」(二四一頁)

つづけて、今度は杢太郎に槍の先を向けた。

「自分は芸術家が群衆の趣味に自己をあはせやうとしたら確かに墮落だと思つてゐる。いくら先きばしりをしていゝ、自己に正直であればいゝ。いゝ、処ではないすべての芸術家はさうであるべきはづだ。

かう云う考を常に持つてゐる自分は本号に投稿して下さつた杢太郎君の『山

脇信徳君に答ふ』の内の左の文句が気になった。『もし貴君が俗衆をして貴君の芸術を謳歌せしむること、恰も貴君が貴君の芸術を崇拜するが如くならしめやうとお思ひになるならば、貴君は貴君のドグマを客観的な「約束」にまでしなければなりませんまい。』

自分はこゝで一寸云ひたいことがある。自分ならば『恰も貴君が貴君の芸術を崇拜するが如くならしめやうとお思ひになるならば、貴君は済度しがたい馬鹿です』と云ひたい。実際山脇は俗衆に自分の絵を自分が理解してゐるぐらゐに理解してもらいたがつてはゐる。しかしその不可能なことを知り其処に芸術家の味ふ淋しい力を感じてゐる。』（一四一頁）

翌月の同誌（第二卷十二号、十二月）では、今度は李太郎が、武者小路に、武者小路と山脇が、それぞれ李太郎に反論して、三つともえの様相を呈してきた。はじめに、李太郎は、「無車に与ふ」と題して、先の武者小路の批判を、自身に対する「挑発的な批評」であり、「嘲罵」とであるといい、武者小路の「自己の爲」という主張を、つぎのように逆に揶揄したのだった。

「予は、貴君が、万事を『自己の爲』といふ大きな主義から演繹する確信ある人なるを知るけれども、敢て其主義を奉ずるといふ事が、いかに貴君に価値あるかを知るために、貴君の主観に同感しようとはせぬ。却つて傍観者として、かくの如き原則から出発する判断が、形式的に合理的でありながら、往々事理の機微を探求し、事象の奥底に透徹する役に立たぬ戯論となり、邪見となる事あるを嗤ふのである。」（七二頁）

この李太郎の一文の文末には、「十一月二十一日正午」を記されていたが、これに対して「十一月二十二日朝」と文末に記して反論したのが、武者小路であった。それが、同月号に掲載された「李太郎君に」と題する一文であり、李太郎の反論を読んですぐに筆をとったことがわかる。ここで、「公

衆」、あるいは「他の人々」を視野に入れる李太郎と「自己の爲」という自身の立脚点の違いをまず認めながら、つぎのように記した。

「私には自分の立脚地に立つて居ない人は中途半端な処に立つてゐる人のやうに思はれるのです。されば必然の結果として君の態度を非難し揶揄するのはやむを得ない処と思ひます。」（七三頁）

そして、李太郎によって「自己の爲」という主義が「戯論」、「邪見」とされたのに対して、これに反論することなく、かわつて李太郎の「絵画の約束」という主張を、つぎのように反駁したのである。

「私は君の『絵画の約束』と云ふ言葉に就ては何も云ひたくなかつたのです。ですから前号にも何も申しませんでした。それは『絵画の約束』と云ふ言葉は余りに君一人の雲をつかむやうな主観的言葉だと思つたからです、この言葉に就いての君の説明は絶対に權威があり、又君にはこの言葉の内容を勝手にすることが出来るやうに思へたからです。」（七四頁）

また、山脇は、やはり同月号において、「木下李太郎君に」を寄稿し、李太郎のいう「絵画の約束」をつぎのように批判した。

「実はあなたの絵画の約束なるものは、今少しは自然に根ざしたことかと思つてゐましたので、少からず失望しました。然しあなたの所謂約束なるものが既に自然や技術に起因したものでなくて寧ろ国家とか文明とかいふものと芸術の關係から生れたものだとなれば、あなたの御意見は最早純芸術上の問題を離れてゐると云つていゝでせう。」（九一頁）

さらに、山脇は、「単に私が主観的で、あなたが客観的」とあるという李太郎の指摘に対して、もとより画家である自分が「絵画の約束」なるものを意識して筆をとらねばならないのかといひ、芸術とは「批評家」、「俗衆」の「御機嫌」をうかがうものではなく、「人間欲望の止み難き爆裂です。更らに

之を切言すれば人間の押へ切れないエキस्पレーションです。」(九三頁)と主張した。この主張は、先の「断片」における主張を、さらにすすめたものであった。

翌年一月号(第三卷一号)の巻頭には、先述した柳による「革命の画家」が掲載され、ひきつづき李太郎による武者小路、山脇に対する反論「御返事二通」と無車(武者小路)の「李太郎君に」が掲載された。李太郎の一文は、長文であり、最初に「再び無車に与ふ」として、武者小路のいう双方の「立脚地」の違いとは、「自己の爲め」という原則のことだろうとして、それではその「自己」とは何か、と李太郎流に該博な知識を交えながら考察したものであった。つづけて、「再び山脇信徳君に答ふ」でも、先の「木下李太郎君に」に書かれていた「暗示」、「エキस्पレーション」などの語句の解釈をめぐって反論していた。一方、武者小路の「李太郎君に」は、李太郎のものに比べれば、一頁足らずの短いもので、李太郎の長々とした「自己」解釈に「可なり云ひたい事がありますから次号で申します」(二五六頁)とだけ言いおいたのだった。

そして翌月号(第三卷二号)になると、その武者小路が、「李太郎君に(三度び)」を書いて、先の李太郎の「御返事二通」のなかの「再び無車に与ふ」に対する反論を、また李太郎も、前号の武者小路の「李太郎君に」に対する反論として「公衆と予と(三たび無車に与ふ)」を寄稿した。ことに「公衆と予と」では、李太郎の趣旨が、つぎのように先の反論で論じられなかった自身と「公衆」、あるいは「他人」との関係について応えるものであったことがわかる。

「貴君が自己本位で予が他人本位となると云ふと、旗色鮮明で大に便利ですが、思想の問題はいろいろ複雑なものだからさうはなりません。それで今

日はこの間論じ漏らした『予と公衆との関係』を遅れ走せながら貴君の御注文によつて一寸目録風に書き下しませう。だがその前に、予が『漫然たる自己意識をなす可く広いもの深いものにしようとする』は何の爲めかといふ御尋ねですからその方に一言御答へ申しませう。

一体貴君は大そう簡單明瞭な考へ方をするのが好きと見えて、生活は自己の爲めであるとかいふやうに、複雑な問題を二つ三つの言葉に縮める術を御存じですが、予の行為の前段の作用たる意識にはそんな風に明瞭には出て来ません。」(七七―七八頁)

このように武者小路の「自己」主張が、強烈であるだけに、あまりに単純化されている点を揶揄しながら、つづけてつぎのように記し、「一人間には内的並に外的の生活があること」をはじめに九カ条にわたり、「予」と「公衆」の関係を書き記したのだった。

「實際生活の場合には公衆、他人といふものは或一種の大きい力を以て予(個人)へ推し寄せてくるものだといふ事を感じずには居られないのです。それは人間が少し無風域から出て所謂『世間』といふ潮流の中心へ滑つて行つて見ると直ぐ分る事です。」(七九頁)

この李太郎の一文の文末には、「一月十八日夕八時半」とあり、これに対する武者小路の反論は、数日後(二十三日朝)に書かれたもので、「『自己の爲』及び其他について『公衆と予と』を見て李太郎君に」と題され、これも同号に掲載されたのだった。しかし、この一文は、「君の『公衆と予と』の答へとしてかくよりはもつと独立したものととして書くつもり」(九五頁)と断っているように、直接反論を加えたものではなかった。それどころか、李太郎に皮肉をこめ、揶揄された武者小路の強烈な「自己」主張は、ここではさらに響きが高くなり、自身の思想的なマニフェストのようなものになっ

ている。

「自然派以後の主観時代のなぜ来つゝあるかを察知することの出来ない人を嘲笑します。かくて私は自己と云ふものを最も信用するやうになりました。私にとつては『自己』以上に権威のあるものではありません。私は左だと思つてゐる間は左だと思つております、右だと思つて来れば右だと思ひます。私は左だと思つてゐるのにある人が右だと云へば私はその人をまちがつた考を持つてゐる人と思ひます。そのかはり自己が右だと思つてゐることを左だとは申しません。

私は『自己』と云ふものゝ内に、

個人としての欲望

社会的動物としての欲望

人間としての欲望（個人としての欲望と区別する爲に私はよく人類としての欲望、或は人類の血と云つてゐるもの）

動物としての欲望

地球としての欲望

物としての欲望 等、

のあることを信じてゐます。」（九八—九九頁）

李太郎が、しきりに「予」（自己）と、他者性との間での「調和」（八一頁）をはかることに思考をめぐらすこと自体、きわめて常識的な態度であるが、これに対し、ここで引用した一節からも武者小路のこの主張には、「自己」の肥大化によつて、他者性が一切排除されてしまつてゐることがわかり、いささか異様な主張とも受けとることができる。また、この号での両者の応酬が実質的に最後となつたのだが、これでは「論争」というよりも、それぞれの主張を声高に言いあつてゐるとみえても仕方がないのではないだろうか。

ところで、一方の当事者である山脇は、やはり同号に「木下李太郎君に」という短い一文を寄稿し、つぎのように李太郎との論争に訣別を告げていた。

「私はすっかりあなたに失望してしまつた。もう何にも申上げたくありません。（中略）それで私はこれ迄通り何処までも自分の取るべき道を進み、時々作品を発表しますから其時は何時もの通り遠慮なく嘲弄して下さい。

あなた達に啞者と呼ばれ狂者と笑はれるのは、寧ろ私の甘んじてお受けする処であります。

さやうなら。」（一四九頁）

これは、李太郎、武者小路の文章とは異なり、巻末に小さな六号活字で掲載されてゐた。この記事の小ささと短かさに、そしてここに記された内容に、すっかり盛り上がり、意気軒昂たる武者小路とは対照的に、山脇の屈折を感じることが出来る。その後、三者による寄稿はなく、この論争は「尻切れとんぼ」<sup>(10)</sup>（武者小路）のまま終息したのだった。以上が「絵画の約束」論争の経緯であるが、つぎにこの論争の問題点を検討してみたい。

#### b 論争の発端をつくつた作品—山脇信徳

はじめに、この論争の発端となつた山脇信徳の個展の作品とは、どの作品であつたのか、あるいはどのような表現だつたのだろうか。この点については、論点が木下と武者小路との自己観、芸術観の対立に変質してしまつたために、また画家としての山脇信徳に関する研究がそれほどなされていなかったために、これまでの諸研究では一切検討されていない。

山脇信徳（一八八六—一九五二）について、琅玕洞での個展開催までを略述すると、高知県高知市に生まれ、一九〇四年（明治三十七）年、高知県立第一中学校を卒業、同年九月に東京美術学校西洋画科に入学した。<sup>(11)</sup> 在学中の



一九〇九年の第三回文展に「停車場の朝」(挿図3)が入選、褒状を受け、文部省買い上げとなった。この作品は、焼失してしまったが、出品時、高村光太郎、そして来日して間もないバーナード・リーチから、印象派的な観照と表現が高く評価され、美術界で注目されるようになった。翌年三月に美術学校を卒業、卒業製作には、「自画像」(挿図4)と「夏の夕」を提出した。また、このときの卒業生には、ほかに田辺至、田中良、長谷川昇、近藤浩(浩一路)、九里四郎、藤田嗣治、安宅安五郎、岡本一平等がいた。<sup>(13)</sup>そして、一九一一年四月二十四日から五月七日まで、神田竹川町にあった琅玕洞において「山脇信徳氏作画展覧会」が開かれた。その出品作品のひとつとは、以下にあげるふたつの理由から、カラー図版としてあげた「夕日」(図版I(a))ではなかったかと

推察される。その理由として、第一に、この個展の批評記事にある出品作についての記述である。第二にこの作品が、山脇信徳と親交のあった志賀直哉の旧蔵品であったことである。

第一の理由とは、先述した有島と李太郎の批評である。ことに有島の批評では、出品作を二つに分類し、その一方の作品群について、つぎのように記している。

『少女の習作』『オートー、シユート』『新橋』等は今の作風を創るに至るまでの代表的なもので、没個性的な、所謂『自然の模写』時代の産物である。私は之等も面白いものと見た。何故なれば山脇氏の目の性質は之にもよく窺ふ事が出来るからである。』(七〇頁)

このように述べて、山脇が「鋭い尖った写実的な視覚」をもっている画家だとして、それをさらにすすめたのが、現在の作品群だとしている。つづけて、それをつぎのように記している。

「真に自然の現象を光線と色彩の二つによつて観察するデリケートな写実的な眼孔があらば時代を通して斯の如く見るのが必然である。他に多く存在する方法の間から殊にこの一つを選んだのではなく、必然之に進むより路がないのであると考へねばならない。」

然らば同じ作者が製作しながら『御茶の水』『橋』『入日』『電車通』等いふ一見して全然変つて見える油絵を出す事になつたかと云ふと、氏は自然を見る方法に於て一步を進めたが為めであらう。氏が『自然のコピー』の自然とは余り離れたものである事に一度気が就いて自然を見ると、自然は形式の表現ではなくつて力と生命の輝きの世界であつた。』(七一頁)

自然を「光線と色彩」によつて表現することをすすめたことで、自然は「力と生命の輝きの世界」になつたと肯定的に、現在の作品群に共感してい

挿図4 山脇信徳筆「自画像」1910年  
東京芸術大学美術館蔵

挿図3 山脇信徳筆「停車場の朝」(焼失) 1909年

挿図6 山脇信徳筆「午前」 1910年

青、赤、黄といった色彩が、「光なり力なりを代表」させるために、画面にあふれていたことがわかる。近作にみられる強烈な色彩表現と写実的な旧作の違いについては、先に引用した李太郎の辛

挿図5 山脇信徳筆「雨の夕」 1910年 高知市立中央公民館蔵

ることがわかる。さらに、そうした作品群の色彩について、具体的につぎのようにつづけている。

「自然に対する嘆美、感動を氏が激しい色彩に依つて描き上げた跡を見るに中々賢いものである。氏は色を用ひて直ちに光なり力なりを代表させ様と努めた。氏は今迄の様に単に青い処に青を塗つたのでもなく赤い為めに赤を塗つたのでもない、また黄色く感ぜしめんが為めに黄色を塗つたのでもないのである。氏によつて絵具は新しい用途を見出されて来た。」(七一頁)

らつた批評のなかでも、つぎのように言及されている。

「兎に角、どの画もどの画もヴァミリオンとかコバルトとかオオクルとかの、一様な色彩配調では、食傷するのである。

私には却つて、比較的古い頃の『新橋』等の作品の方が面白い。その他『売店』『ウォータア、シユート』等は時代も古からうけれど、要するに、唯形へ色をはめこんだやうなつまらない絵である。」(前掲『全集』、三六九頁)

有島が「赤、青、黄色」といい、李太郎が「ヴァミリオン、コバルト、オオクル」といった色彩表現は、前者は色彩の名称として、後者は絵具の名称として述べているけれども、色彩としては両者ともに一致するものであり、しかもまさにこの「夕日」という作品全体をおおっている色彩である。小品ながら、右上には斜めにパンタグラフをだした四角の市電、その横には十字形の電柱が、そして左下には陽炎のようにたつ三人が描かれ、左上からの夕陽の光をあびて、あたかも画面全体が、個々の存在を判別するのがむずかしいほど強烈な光と融合した表現である。筆致は粘りのある点描を幾重にも重ねており、色彩は、有島と木下が指摘したとおり朱と黄色と青の三色だけである。まさにここでは、画面全体が三色の色彩によって、光として溶解し、あふれだし、その主観性の強さを主張しているのである。

先述のとおり、出世作ともいえる「停車場の朝」が、焼失しているために、この「夕日」とは残念ながら比較できない。しかし個展の前年にあたる一九一〇年五月の第十三回白馬会展に、「夕日」「雨の夕」「新橋」「遊泳場」「午前」「午後」と題する油彩画六点を出品していた。同展画集『庚戌白馬会展集』(画報社、一九一〇年)には、そのうちの「雨の夕」(挿図5)が、また『美術新報』(第九卷八号、一九一〇年六月、一三三頁)には、「午前」(挿図6)が、それぞれ掲載されている。しかも、この二点は、出品時に「山脇信徳氏

の『午前』『雨の夕』は共に同一の場所に於て、自然の或る景象の特趣を研究せんとしたもので、モネあたりの研究法に倣ふたのと見える、前者の方が印象が深いと見える、後者は稍青色が勝ち過ぎたと思ふ。」(坂井犀水「白馬会展覧会所観」、『美術新報』同前、一三〇頁)と評されたように、描いた場所も構図も同じであり、時間の異なる情景となっている。

いずれも、画面左下にサインとともに「1908」と年記が書き込まれ、背後に霞むニコライ堂が描かれ、市電が通り、人々が行き交う都会風景となっている。このうち、「雨の夕」だけが現存している。この「雨の夕」と「夕日」を比較すると、前者は青紫を基調にした印象派的な色彩であるが、強い主観性によるナイーヴな表現の後者に比べ写実的であり、筆致も後者ほど厚く盛り上げられてはいない。個展において、旧作と近作とが出品されていたというが、その旧作とは、この「雨の夕」のような表現のものではなかったろうか。そして、「夕日」とともにカラー図版にあげた「雪の停車場」(図版I(b))は、年記はないが、ちょうど「雨の夕」から「夕日」へと展開する間に位置する作品ではなかったろうか。なぜなら、これもまた小品ではあるが、雪でおおわれた線路の上を汽車がやってくるところを描いたものであり、主題としては「朝の停車場」の作者らしい関心がしめされ、また構図のうえでは市電をそのまま汽車におきかえたように、「雨の夕」と類似している。その一方で、色彩こそ「夕日」ほど原色を多用してないが、筆致は点描を主観的に強く、厚く盛り上げており、こうした表現などは、むしろ「夕日」に近いものを感じさせるからである。したがって、山脇の個展には、旧作として「雨の夕」のような作品群と、近作として、やや主観性の強い表現がみられる、いわば過渡期の「雪の停車場」、そして、有島の共感と奎太郎の批判をまねいた「夕日」のような作品群が出品されていたのではないだ

ろうか。

つぎに、ふたつめの理由として、この「夕日」が、志賀直哉の旧蔵品であったことをあげた。現在は、高知市教育委員会(高知市立中央公民館)の所蔵作品として、高知県立美術館に寄託されている。さらにさかのぼると、山脇信徳が一九五三(昭和二十八)年に没した後、山脇を「光りを描く名人」と評価していた志賀が、山脇の郷里であり、その後半生をすごした高知市に寄贈したものであった。<sup>(14)</sup>

志賀直哉(一八八三―一九七二)と山脇の親交のはじまりは、志賀の日記をもとにたどると、『白樺』創刊直前の一九一〇年三月十一日までさかのぼることができる。その日の日記には、つぎのように記されていた。

「林忠正氏の遺族の家にImpressionistsの絵を見に行つた。で九里や山脇なども誘つて十人程で行つて見た。沢山ある、モネ、ピサロ、特にギーユマンが多かつた。コラン、ドガー、ルノア。パステルに反つて面白味を感じず事が出来たが、油絵は消化し得なかつた。」(『志賀直哉全集』第十卷、岩波書店、一九七三年、三五五頁)

志賀は、一九〇六年四月に没した美術商林忠正の木挽町にあった家(現在の新橋演舞場)を、どのような伝手があつたかは不明ながら、「九里」と「山脇」とともに訪れ、その没後、数年間のうちに散逸することになる莫大なコレクションを見たのだつた。志賀の周辺には、すでに学習院の後輩である柳宗悦がおり、柳の従兄弟に山脇と同じく美術学校の西洋画科にいた九里四郎がいた。おそらく志賀は九里を介して、この時初めて山脇と面識になったのであろう。ただし、志賀の回想によれば、彼自身は、これ以前、つまり一九〇九年の第三回文展に「停車場の朝」を出品、高村光太郎、バーナード・リーチの賞賛を得たときに山脇信徳の名を知つたという。そして、この林家

へ、「フランス近代の画を見に行つた時、山脇と一緒に、それから友達になつた<sup>(16)</sup>」という。その後の二人の親交を、志賀の日記と山脇から志賀に送られた書簡によつてたどっていくと、その親密さが理解できる。林忠正宅を訪問後には、さっそく山脇から、志賀に宛てて書簡（三月二十三日）が出されている。その冒頭で、「拝啓 先日は御陰にて沢山の原画を拝見致す事出来難有御礼申上候」と、礼を記しているが、つぎの一節にあるように、志賀からの依頼を断っている。

「小生は可成制作の上に自分の総てを表現致し度文筆などかりて批評めきたること申すのは甚だ好まざる処にて且つ印象派の画の事については小生にとりては尚考ふべき事甚だ多く只今兎や角と申すことまことに不本意にて候へば御約束に背き失礼ながら此度は後免蒙る事と致し候」（『志賀直哉全集』別巻「志賀直哉宛書簡」、岩波書店、一九七四年、四四七頁）

四月からは、いよいよ『白樺』が創刊されることになり、すでに指摘されていることであるが、志賀は山脇に、同誌に林宅の作品の批評記事を寄稿するように依頼したのではないかとおもわれる。ただ、この書簡のつづく後半部分には、「貴君にまで申すことにて候へども」とことわりながら、このときにみたギーヨマン、モネ、ピサロ、ドガ、ルノワールの感想が短く記されていた。

つづいて志賀の翌年（明治四十四年）の日記（一月一日から六月三十日まで）を見ると、頻繁に山脇の名を見いだすことができるようになる。たとえば、二月五日には、山脇と再び林宅に絵を見に行き、またお互いの家を訪ねたり、一緒に有島壬生馬や九里四郎などといった仲間の家に行くなど、日記からは、つぎのように親交を深めていることがわかる。

「山脇を連れ出して有島の所へ行つた。話の心持が合はない。伊吾と山脇

と三人で洲崎の女郎屋町を歩いた。山脇が大した人のように思へなくなつて寂しい気がした。自分はどうしてかう我儘なのだろう。総ての人が気に食はぬ。総ての人と反りが合はぬ。」（一月八日、前掲書、四六一頁）

また、志賀は、つぎのように山脇の作品にも次第に関心をもつようになっていった。

「九里の行くべき宿屋へ行つて見てから一人武者の所へ行く、雨村 伊吾、武者等と写真を撮つてから山脇訪問、正親がゐた。

山脇のコスモス会に出した絵のコンポジションの木炭絵が非常に気に入つた。」（一月十五日、前掲書、四六六頁）

そして、「山脇の所へ九里と雪の中を行く、デッサン一枚スケッチ二枚を十円で売つてもらふ。」（一月二十二日、前掲書、四六九頁）とあるように、志賀は山脇の作品を購入したのである。このときの作品は、いかなるものだったかは不明だが、志賀にとって、山脇は友人のひとりであるばかりでなく、その作品をも所蔵し、愛好するようになっていったのである。

さらに興味深い記述をみとめるのは、先の山脇の個展開催の直前に、「午後無車の所へ行く、音楽会をすゝめられて、袴をかりて、園池と三人で行く、途中琅玕洞に山脇のスケッチを置いて来た。」（四月二十二日、前掲書、五〇九―五一〇頁）とあるように、志賀は山脇の個展に際して、所蔵していた作品を出品していたと思われることである。また、個展の会期中（四月二十四日から五月七日）に、山脇から志賀に宛てた書簡（四月二十九日）の一節に、「タマ乗の画は閉会后小生よりお届け可申候」（前掲書、四四八頁）とあり、志賀が出品作品の購入を申し出たことがわかる。しかし、個展終了直後の書簡（五月九日）に、「あの玉乗の画は二枚共武者君の処へお届致し置き候間左様御承知被下度、」（同前）とあり、理由は明らかではないが、武者小

路のもとに志賀が希望する作品が届けられてしまったことがわかる。なお、個展を開催している間に、山脇が志賀を訪れていることが、日記（五月四日）によって知ることができる。このような、個展開催前後の志賀と山脇の交流をみると、このときの出品作品を志賀が購入していたとしても、なら不思議はないことがわかる。さらに推察すれば、希望した「玉乗の画」ではなく、かわりに「夕日」であつたとしても、いいのではないだろうか。<sup>(18)</sup>

以上のふたつの理由から、「絵画の約束」論争の発端となつた作品群のなかの一点は、「夕日」ではなかったかと考えられる。

### c 論争の背景と『白樺』の美術受容―武者小路実篤

この論争の意義については、文学史の側から、すでに「自然主義の疲れた客観主義に切開のメスを加えたものとして、大正文学の開扉を告げる」<sup>(19)</sup>（本多秋五）ものとされている。一方、美術史の側からみるならば、途中で武者小路の「横槍」が入つたために、李太郎対武者小路の論争という色合いになつてしまつたが、もともとは李太郎の山脇の作品批評からはじまっているだけに「純粹の美術論議」<sup>(20)</sup>（中村義二）であつた。この点を確認するならば、ひとつは山脇の主観的な表現に対する李太郎の批判という、論争の発端となつた表現の問題がある。いまひとつは「後印象派」という、新しい言葉の創出とそれによってくられた一連の画家たちの複製図版によるイメージがひとまとまりのものとして、それ以後盛んに紹介がはじまつたことである。しかも、この「後印象派」という言葉は、論争の途中に生まれたものであり、しかもきわめて『白樺』的な解釈が加えられていたのである。

このふたつの問題について、順次述べるならば、まず論争の発端となつた山脇の作品である。先述のとおり、稿者は、それが「夕日」と推察するのだ

が、同時にこの作品にみる先駆性を評価すべきではないかとおもう。それは、前号でその成立と内容を検討した「アブサント」会のメンバーたちが、アカデミックな写実性を拒み、主観性の強い表現へと模索していたのと、時期的にもかさなり、また「後期印象派」絵画という具体的な模倣や参照すべき対象（イメージ）もない状況という点でも、かさなっている。なぜなら、たとえば山脇が、李太郎の批評に対する反論（断片、前掲）のなかで、つぎのように記していることは、逆に個展当時、いまだ「後期印象派」絵画なるものに対して、具体的なイメージをもっていないことをものがたっているからである。

「私は始めてポスト、インプレッショニストの画は単純なプリミチヴのものでないことを知つた。もしあれを邪道といひ、墮落と呼ぶならば、先づ絵画其物の追求と推移を否定しなければならん。」（二〇五頁）

山脇の独自の模索のなかから、「夕日」にみられるような、対象のフォルムの歪曲、変形、強調、そして画面全体が、青（コバルト）、朱（ヴァーミリオン）、黄色の色彩によって光にあふれた表現を試みていたのであつた。「ポスト、インプレッショニスト」は、そうした表現をするようになってから、知つたのである。それ故に、「アブサント」会同様に、「後期印象派」絵画受容直前の、受容する側の主観的な表現に対する内からの欲求を表す作例としての先駆性を評価しなければならないのではないだろうか。

一方、李太郎の先の批評記事「画界近事」では、山脇の個展とほぼ同時期に開催されていた、「アブサント同人展覧会」は、つぎのように「一言だけ」述べられて、批評の対象にもなっていないのである。

「アブサント同人の方は、厳格の意味で批評するに足りるものは一つもなかつた。皆なりつゝ、ある人々である。あれを以て公衆の厳格なる鑑賞に訴へ

たわけでもあるまい。私達はたゞ後のために、此等の作品を記憶しておけばいい。

一言だけ言っておきたいのは、非常に、ドラフトマンシップを忽諸に附して、色彩及構図の衿奇を貴んでゐるが、之は余りいゝ事だとは思はない。青木繁氏の遺作が一二枚交つてゐた。」(前掲『全集』、三七四頁)

「アブサント」会のメンバーたちの主観的な表現は、ここでは李太郎によつて山脇の場合と同じく、技術を軽視し、いたずらに「衿奇」にはしるものとして「批評するに足り」ないものとされていたのである。なぜ、李太郎は、彼らを批判し、無視したのであろうか。この点を検討することは、李太郎自身の美術観(芸術観)をみなおすことであり、同時に山脇、武者小路との論争における隔たりを明らかにすることになろう。

李太郎の批評の姿勢をみると、その基本にあるのは、つぎの三点である。

第一に、画家に同時代に生きる者として、時代の思想、精神、心理、感覚に精通し、その上での表現を望み、また同時代に生き、鑑賞する側である李太郎自身が共感することを期待していることである。

第二に、ヨーロッパから移入された日本の洋画に文明的な観点から、漸進的な進歩を望んでいることである。

第三に、画家黒田清輝を敬愛し、その作品を愛好し、また同時代の日本の洋画界において批評の美的な基準としていたことである。

第一、第二点については、初期の批評文からも、また論争中の李太郎の主張からも、くみとることが出来る。たとえば論争の遠因ともなった『白樺』(第一巻八号、一九一〇年八月)誌上での、ロダン特集の寄稿者のなかでも、多くがある熱気をもつて迎えているなかで、一人李太郎だけが、「実際 Rodin の輸入は少し早過ぎる。」<sup>(21)</sup>と冷ややかな態度を示していたのである。

また、論争中の山脇に対する反論のなかでも、つぎのように早急な新奇なものの受容には、慎重だったのである。

「予は局外者として日本の文明といふやうなものを客観し、その平衡をとる上にも、所謂近世人中の近世人たる van Gogh や Cézanne よりも伝習の調停者と言はれた Manet の理解が欲しいと思つてゐるのです。」(「山脇信徳君に答ふ」、前掲書、五三頁)

この一種の文明史観にもとづいた平衡感覚は、すでに多くの文学史研究者に指摘されていることではあるが、師弟関係にあった森鷗外の感化から生まれたものなのだろうか。あるいは白井吉見が、この論争と同年に開かれた夏目漱石の講演「現代日本の開化」(一九一一年九月)とを関連づけて論じているように、李太郎のなかにも、「上滑り」の近代化にある種の危惧を抱いていたからなのだろうか。<sup>(22)</sup>しかしながら、「明治」という時代とともに生きた森鷗外や夏目漱石であればこそ、日本の近代化への洞察と批判として説得力があるといえるだろう。しかし、二十七歳の青年李太郎の言説としては、むしろさん臭い、そこまで冷静でなくとも、あるいは理知的でなくとも、と思う。どうしてもその言葉にリアリティーを感じることができない。しかも、ここには、『方寸』同人の画家たちと交友し、そこから文学者、美術家とともにパリのカフェに擬して墨田川辺の西洋料理屋で「パンの会」を開きつづけた、青年らしい覇気や熱気はない。<sup>(23)</sup>かつて杉山二郎氏が、その評伝のなかで、青年期の李太郎について、「彼のユマニテは、一方の極にアポロ的理性と知性を、他の極に惑溺と耽美頹唐のディオニソスの官能をもつ強靱な紐帯が、すさまじいほどの速度を喰ひ上げて回転し、うって一丸とした現象のなかにとらえられるのではなからうか。」と評し、<sup>(24)</sup>理知的な面と耽美的な面との二面性を指摘していた。かりに、そのように李太郎をとらえるなら



ば、この論争では、その「理性と知性」の面だけが、強く出てしまったともいえるだろう。武者小路という「無手勝流専門」<sup>(25)</sup>の相手に対して、何か意識的に冷静に、常識的であろうとする意地、あるいは心性が感じられるからである。それ故に、この論争の経緯をみていくと、李太郎の方が、「タジタジの形」<sup>(26)</sup>となり、硬直化せざるを得なかったのではないだろうか。

つぎに第三点については、すでに野田宇太郎が、「パンの会」のメンバーたちは、ホイッスラーや印象派絵画に憧れるとともに、それに強い影響を与えた浮世絵版画への関心もたかまり、一種のエキゾティズムによって新しい時代をひらこうとしていたと述べていた。だが李太郎の場合、それらに加えて、こと黒田清輝に対しては、「例へば鷗外や上田敏に対する思ひと同じ尊敬を払つてさへゐた。」と指摘したように、美術批評ばかりでなく、文学における創作においても影響をうけたとされている。<sup>(27)</sup>これは、この論争が、絵画をめぐるものだけに、李太郎の批評の根底となる絵画の嗜好、感性をみておくことは重要である。たとえば、論争の発端になった李太郎の批評中に、つぎのような一節があり、そこからは李太郎自身の絵画観をうかがえる。

挿図7 黒田清輝筆「荒苑斜陽」 1910年

「強烈なる印象によつて、画家の感情が激動するかもしれないが、その時、直ちにパレットの色を秩序もなく筆にと

つて、心臓の亢奮を筋肉運動として画面に現すならば、その画は技術でなくスワイグモグラフが描き出す表である。画といふものはこれ以上だ。感激と同時に、一方には静かな理解力を養つて貰いたいものである。」(「画界近事」、前掲書、三六八―三六九頁)

李太郎は、山脇の作品のように、「感情が激動」することで生まれた主観的な表現に対して、「感激」と「静かな理解力」をもったものを期待していたのである。そして、「画といふものはこれ以上だ」というのであれば、その「画」とは、いったいどのような表現をさしていたのだろうか。たとえば、論争の前年の第四回文展における批評中における、つぎのような黒田に対する称讃の言をみれば、それが同時代の黒田の画風であったことはまちがないだろう。

「筆触、色彩等の純絵画的技巧を駆馳して、自然の対象に制肘せらるゝ事なく、よく絵画を絵画として独立せしめ画面自身に生命を賦与するといふ点に於て予は常に黒田清輝氏の作品を尊重するのである。予は習作として堅実性のある画、画的契点の面白味を捕へ得た作品等は時に偶々之を見る事はあつても未だ日本の油画に於て、芸術として完成したものは殆んど黒田氏の作品以外に知らないのである。今回の『荒苑斜陽』(挿図7)の如きも、例年の作に比して、やや画き労れたやうな気味の無いのでもないけれども、然し、あの位気持のよいカンワスの表面は未だ之を他に見出さなかつたのである。」(「文部省展覧会西洋画評」、『読売新聞』一九一〇年十一月二日―二十二日、『木下李太郎全集』第七卷、前掲、三二―三三頁)

さらにさかのぼると、李太郎は、北原白秋、長田秀雄とともに同人誌『屋上庭園』を一九〇九年十月に創刊していた。この雑誌は、まさに「パンの会」の機関誌的な性格をもち、彼ら、若き詩人たちが耽美的な官能性を詠

挿図8 『屋上庭園』第1号 1909年10月  
(財) 日本近代文学館蔵

い、また杳太郎が傾倒するエキゾティズムに彩られていた。この表紙を、杳太郎は黒田の「野辺」の素描によって飾ったのだった。(挿図8)

挿図9 『屋上庭園』第2号 1910年2月  
(財) 日本近代文学館蔵

つづいて翌年二月の第二号でも、再び留学中の素描「サラ・ブルウンの首」を借用し、表紙に使用したのだった。(挿図9) この二点の素描は、現在当研究所の所蔵作品であり、前者は「野辺 図画稿」

は「女の顔」(図版II(b))と題されている。黒田のアトリエを訪ねた杳

郎が、この二点の素描を選択したことに、杳太郎自身のロマンチズムへの嗜好をみてとることができるのではないだろうか。また、第二号の「卓の一角」欄に、杳太郎は、黒田のアトリエを訪ねたときの模様を「黒田氏を訪ふ記」として寄稿しているが、黒田と交わした会話をも書いて、いかにも敬愛する画家を訪問したことを喜んでいるような内容となっている。

また、高等学校入学時までは画家としてたつことも考え、水彩画をよくしたという杳太郎は、詩を創作するにあたって、「外光派の理論」(野田宇太郎)をとりいれたといわれている。たとえば、「これわが初めて作る所の詩なり。かのもはら外光を画けりといはれたる印象派画家の風にならひたるなりけり」と付記された「植古聿」と題される詩では、つぎのように色彩の對比や光の反射や揺らめきを表現する語句が多用されていた。

「真昼に光、煙突の

屋根越え、わかき白楊を

夏のほひに噎ばしむ。

そは支那店の七色の

玻璃を通し、南洋の

土のかをりの植古聿

くわつとたぎらす窓にして―

百合咲く国の温泉に

ゆあみしまししを垣間見て

こがれさふらふ鵲の

君をしのぶと文つくる。」<sup>(29)</sup>

このように杳太郎の批評の背景をみていくと、その平衡感覚よりも、黒田好き、外光表現好きという嗜好、感性が、山脇の作品に対して、批判させたといえるだろう。すでに中村義一氏は、論争のなかで、杳太郎が次第に「硬化」していく原因はここにあるのかもしれないと示唆しているが、それ以上にこの点は、美術をめぐる論争であればこそ、視覚的な問題として本質的な対立点であったといえるだろう。いってみれば、この論争は、黒田流の外光表現対それを否定し、主観的な観照を強調しようとする表現主義的な表現、

あるいは「後期印象派」的な表現との対立であったともいえるのではないだろうか。少なくとも、武者小路の「横槍」が入る前までは、このような視覚の対立であったといえる。

さて、一方の武者小路の美術観（芸術観）をみていくと、これはつぎの二点に要約できるのではないだろうか。

第一に、「自己のための芸術」という、いわゆる『白樺』を象徴する芸術観が、この論争を通じて凝結したことである。

第二に、武者小路に限らず、『白樺』同人たちの美術の鑑賞と嗜好が多様であり、その多様さはそのまま『白樺』誌上での図版や記事として紹介され、反映されていたことである。

第一の点については、まずその独特の語り口が、大きく作用しているのではないだろうか。武者小路は、この論争がおこった年の二月に、初めての創作集『おめでたき人』（洛陽堂）を出版した。その冒頭の一節には、つぎのような直截な表現がとられている。

「自分は女に餓えてゐる。

誠に自分は餓えてゐる。残念ながら美しい女、若い女に餓えてゐる。七年前に自分の十九歳の時恋してゐた月子さんが故郷に帰つた以後、若い美しい女と話した事すらない自分は、女に餓えてゐる。」（『お目出たき人』『武者小路実篤全集』第一巻、小学館、一九八一年、七九―八〇頁）

小説とはいいながら、自身のことを、これほどためらいもなく語ることができたのも、この口語体という文体のためではなかったろうか。たとえば、つぎのように評されているように、すでに文学史研究では指摘されていることだが、口語体をもって登場したのが武者小路だったのである。

「文学の世界で口語文体がシツカリと根をおろすのは、明治四十年代に入

つてからのことだ。島崎藤村や田山花袋など、自然主義作家が活躍した時期であるが、硯友社のはなやかな文章技巧を仮想敵に見立てていたかれらの文章は、自然な描写をタテマエにしていたわりには、どこか肩肘をいからせたようなところがあつた。それよりも、話しことばがユカタがけの姿であらわれたような文章を無造作に書きながして、当時の読者をおどろかせたのは、白樺派のリーダー、武者小路実篤だつた。」<sup>(31)</sup>

本論の（上）でみたように、川路柳虹が口語自由詩を創作したときには、内容としては当時隆盛であつた自然主義文学の影響が色濃く反映し、既存の形式から脱皮しようとする模索のあともうかがえたが、武者小路の場合は、自然主義にも、耽美主義にも、美文にも、まったく無縁のところから出てきたような新鮮な印象を与えたのだつた。しかも、語られる内容は、芸術にしても、生活に関しても、自身を中心に語られるのであつた。その最たるものが、「自己の為の芸術」という観念であつた。そして、この主張が、明確になつていくのは、この論争が契機となつていたのだつた。その点を、本多秋五は「この論争の過程で武者小路の自我意識が緊張の度を高め、この論争の終つたあと、一層元氣と自信の度が強まっているのを感じた。」と指摘しているように、武者小路の自我意識のたかまり、それにともなつて「自己の為の芸術」という芸術観に凝結していったのである。さらに論争の終局において書かれた『「自己の爲」及び其他について』と題された一文が、そのまま『白樺』派の公約数見解を盛つたマニフェスト<sup>(32)</sup>といわれるまでに、武者小路とその他の同人たちの主張を代弁していたのだつた。ここで「私にとつては『自己』以上に権威のあるものはありません。」（九八頁）と記したように、この自己中心主義は、既存の文体をかなぐりすてたような口語体でこそ可能だったのである。

第二の点については、『白樺』誌上での記事や挿し絵からうかがわれる、武者小路をはじめとする同人たちの、美術の鑑賞と嗜好の多様さである。この点については、やはり本多秋五が、「一時期前には、ベックリンやホドラーやクリンゲルを愛好していた『白樺』派の人々が、その後ただちに後期印象派に傾倒して行ったところには、美術の文学的理解といったものが橋架けていはいしなかったかと思われる。」と指摘し、そこに「歴史の日本的な『跨ぎ』」の問題と、とりわけ後期印象派絵画に対する理解が、「なにか飛躍的なところがあり、そのものの本来の姿とはズレたところがありはせぬかと思われる。」と述べていた。<sup>(34)</sup>一九二二年前後、すなわち創刊から三年間の初期『白樺』誌上における、美術鑑賞（受容）の「跨ぎ」という指摘については、その後、匠秀夫氏も『白樺』の美術受容の研究において踏襲した見解をしめしていた。<sup>(35)</sup>しかし、高階秀爾氏は、この様相を、彼らが「歴史的な流れに添った理解を前提としているように受けとめられるが」、そうではなく「歴史的意識の欠如」があるからこそ、「クリンゲルからゴッホへ」という「跨ぎ」などではなく、「クリンゲルもゴッホも」というように、「西欧に対する態度は、まことに日本的であった」と指摘した。さらに、「敏感な触覚」によって「手当たり次第に紹介した」誌面は、後期印象派に片寄ったものではなく、「濃厚な世紀末的雰囲気」が感じられ、同時代のヨーロッパ美術を「直接的に反映」していたと分析したのだった。<sup>(36)</sup>高階氏のこの見解に対しては、現在まできわだった異論は提出されておらず、稿者もこれにしたがうものである。とくに、「歴史意識」ということでは、一方の李太郎こそ、それを強くもっていたといえるだろう。李太郎は、リヒャルト・ムーテルの『十九世紀絵画史』、『仏蘭西絵画の一世紀』を読んで感激し、ことに印象派の章では「其文章の美に幻惑せられ、数、書を措いて長嘆した<sup>(37)</sup>」という。ただ

し、この論争では、李太郎のこの「歴史意識」が、かえって山脇の作品に対する批判となり、論争がすすむにつれ、一面では自身をも「硬化」<sup>(38)</sup>（中村義一）させていったといえるだろう。しかし、その美術史に関する知識も歴史意識も、李太郎の場合は、印象派、さらに「新印象派」までであり、以後のものは情報としてうけとめていたにすぎなかったこととみなければならぬ。

それにひきかえ、武者小路の場合は、敏感で、貪欲であっただけに、同時代の情報を時間の格差なく、つねに得ることができた。それができたのも、後述するように同人のなかに、柳宗悦のようなヨーロッパの情報を鋭敏な人物がいたからであった。しかし、つぎつぎともたらされる新しい情報をまねにしたとき、受け取る側の嗜好や興味もまた、つぎつぎと移り変わっている。その変化自体、脈絡もなく、また多様なものとなる。そのことは、つぎのような武者小路自身の言葉で、率直に語られている。

「自分は嘗つてトルストイを崇拜した。とても今の自分が想像することが出来ない程トルストイを崇拜した。しかしその時自分の力でトルストイを受け入れられるだけ受け入れたら、何んだかトルストイを卒業した気がした。さうしてクリンゲルを崇拜した。又何時のまにか自分の概念的のクリンゲルを卒業した。さうしてロダンを崇拜しだした。さうして今又自分の性情を活かす為にゴッホを崇拜しだした。今後自分は誰を崇拜するか知らない。しかし早く自然自分を崇拜したい。さうしてロダンやゴッホを友達のやうに思ふ自分になりたい。」（他人の内の自分に、『白樺』第三巻二号、一九二二年二月、二二頁）

これが、『白樺』創刊から、わずか二年にも満たない間の、武者小路自身の変化である。ヨーロッパ芸術に対する共感の多様さと変化のめまぐるしさにおどろかされるが、逆に「後印象派」も、武者小路にしてみれば、ヨーロ

ッパ芸術憧憬の遍歴の一こまだったにすぎなかったともいえるのではないだろうか。そこにあるのは、武者小路の内面にある、貪欲なまでの、ヨーロッパ芸術への憧憬の念である。この『白樺』の多様さは、読者にも少なから

挿図10 ロダン「ロダン夫人の胸像」  
（『白樺』第3巻2号より）

ず、影響をあたえていたこともたしかである。<sup>(39)</sup>さらに、そうした貪欲さは、美術作品については、その多くが複製図版をとおしての鑑賞体験ということになるのだが、ここでも、武者小路は、つぎのようにのべて、貪欲さを発揮している。

挿図11 The Post Impressionists の扉  
（東京芸術大学附属図書館蔵）

「ある批評家はかく云ふと写真版を見て何に云つてゐるんだと思ふかも知れない。しかしそれでもある暗示を吾人に与へ吾人の生活内容に変化を与へ得る力があるから仕方がないのである。吾人が求めに求めて居た個性のいさましい進歩してゆくあとの暗示を受けるには今の処写真版によるよ

り仕方がないのである。吾人は今の処たゞ自己の個性を一つ一つ目覚ますことより考へてゐない。ゴッホの本物を見たい点ではその批評家にまけない。しかし一枚本物を見るよりも三四十枚の写真版を見る方が強い暗示を与へられるのは事実である。その暗示を外から受ける人には害があるかも知れない。内からうける人にはたゞ、益のみあつて害はない。吾人は害を受けるやうな個性の弱い人は害してもいゝと思つてゐる。内から真の影響を受ける人をもみ鼓舞することが出来ればと。」（個性に就ての雑感」、『白樺』第三巻十号、一九二二年十月、五五頁）

しかし、複製図版から「暗示」を与えられると、強気なことをいつているが、これは事実であらうし、またそうではなかったともいえる。なぜなら、一九一一年十二月、ロダンに浮世絵を贈った返礼に、ロダンから彫刻三点（挿図10）を贈られ、それを囲んだ武者小路たちの熱狂は、やはり実作品を前にしたものだからである。<sup>(40)</sup>このように武者小路に代表される、『白樺』の美術鑑賞と嗜好の多様さのなかで、「Post Impressionists」の絵画は、どのようにうけとめられたか、武者小路実篤から、柳宗悦に視点をかえて、つぎにみていきたい。

#### d 「後印象派」の登場―柳宗悦

本論の冒頭で述べたように、『白樺』誌上では「絵画の約束」論争の渦中において、「Post-Impressionists」の翻訳語としての「後印象派」という言葉がうまれていく。その契機となった本C.Lewis Hind, *The Post Impressionists*（挿図11）を、白樺の同人たちが入手したのは、一九一一年十一月のことであった。これより、本誌では、「後期印象派」が、どのように『白樺』的な解釈をくわえられていったか、「Post-Impressionists」が、「後印象派」

に翻案されるとき、どのような色合いに染めあげられていったかをみていきたいとおもう。それをみることは、この『白樺』的な解釈が、その伝播に大きな役割をしめていたと考えるからである。

その前に、まず C. Lewis Hind, *The Post Impressionists* のことについてふれておく必要があるだろう。同書は、本文が九十三頁たらずの本ながら、ゴッホ、セザンヌ、ゴーガン、マチスの油彩画、さらにヤコブ・エプスタインの彫刻作品をくわえた計二十四点の挿図をおさめたものであった。(表II参照) 記述の内容については、すでに印象派及び後期印象派研究の碩学である John Rewald によつて、「一九一〇、十一年、ロンドンのグラフィトン・ギャラリーで開催された二回の展覧会によつて触発された後期印象派に関するジャーナリスティックで、おしゃべりな弁明<sup>(41)</sup>」と、美術史研究の面からは否定的な評価がくだされている。しかし一方では、当時 *Art Journal* や *Daily Chronicle* に定期的に寄稿し、また一九一〇年にはパリで、スタイン・コレクションのなかのマチスを実見し、新しい芸術に関する本を計画していたところに、グラフィトン・ギャラリーでの展覧会に出会ったというこの著者ならでは、リアルタイムのリアリティーを感じさせるのも事実である。それによつて、「同書は、英語で書かれた後期印象派に関する最初の広範囲な記述<sup>(42)</sup>」としての意義もあつたのである。

こうした本を手にしたときの、『白樺』の同人たちの反応はどのようなものだったのか、この点について、武者小路のつぎのような記述には興味深いものがある。

「自分は昨日、Yの処でセザンヌ、ゴーガン、ゴッホ、マチスの絵を見てYと一緒に興奮してしまつた。こゝまでゆかなければうそだと思つた。自分は中途半端にうろついてゐると思つた。彼等の絵の味が少しでもわかると他

の人の絵がなまぬるく見える。よく之で辛棒してゐられると思ふ。男に生まれたくせに。(中略)

自分は最近の絵を見るとそれをかいた人の心が自分の心にふれることを覚える。さうして深い力と法悦を感じる。かゝる芸術の価値は旧い物差ではかることは出来ない。又新しい物指でも計ることは出来ない。価値以上なものである。人間の心(人格)そのものである。かう云ふ芸術は他人に批評の余裕を与へない。批評する余地もなく他人の心にふれやうとするのが最近の芸術の気がする。(中略)

実際昨日セザンヌ等の画を見てゐたら一種の宗教的気分が起つた。Yと自分達のかう云ふ人を知ることが出来たことを感謝した。さうして自分達は希望の光りを認めた。自分達は進まなければならないとYと話した。自分は今もまだ興奮してゐる。非常に元気だ。しかし重荷を負はされた気がしてゐる。(二一、一一、一八)〔手紙四つ(感想)〕、『白樺』第二巻十二号、一九一一年十二月、五〇―五一頁)

ここからは、まずセザンヌ、ゴッホ、ゴーガンの作品は、すでに『白樺』誌上で、散発的に紹介されていることから、そのイメージは断片的には知っていたはずであるが、同書掲載の当時にあつては豊富な挿図の数々によつて、総体としての“Post Impressionists”の作品群を目にして、「興奮」したことがわかる。また、記述内容ではなく、その挿図、つまり視覚的なイメージから、彼らの芸術の価値を「人間の心(人格)そのもの」といい、「一種の宗教的気分」がおこつたというように、その理解、受けとり方が、すでにみたように武者小路ならではの、いささか強引で主観的なものであつたといふことである。このように、同書は、まず視覚的な新しい刺激として受けとられたことがわかる。



ところで、この引用中にある「Y」とは、同じく白樺同人の柳宗悦（一八八九―一九六二）であった。柳は、『白樺』が創刊された一九一〇年に、学習院高等科を卒業し、同年九月に東京帝国大学文科大学哲学科に入学、心理学を専攻していた。『白樺』には、「新らしき科学」（第一巻九、十号）、「メチニコフの科学的的人生観」（第二巻八、九号）を寄稿し、宗教哲学、神秘思想に傾倒していた。これらの論文は、当時の心靈現象研究の流行を背景に、一冊にまとめることを求められ、一九一一年の十月に、『科学と人生』（艮山書店）と題し、最初の単行本として出版されたのだった。また、当時東京音楽学校音楽科に在学中の中島兼子と恋愛中であり、ちやうど *The Post Impressionism* を入手した時の模様をその兼子につきのように書き送っていたのである。

「実際私は貴嬢を欲する事の余り強いのに自ら苦しむ事があります。然し私の今の生活は、貴嬢に語りたい程、希望と元氣とに満ちてゐます。

かくなつた大きな原因は、近頃私の所に届いた『后期印象派の画家』（セザンヌ、ゴッホ、ゴーガン、マティス etc.）に関する本とゴッホの絵の写真のついた事でした、武者小路や志賀等と、此一週間は、毎夜おそく迄、是等の画家の運動や自分たちの仕事の事について、語りあかしました、吾々は今元気でゐます、」（明治四十四年十一月二四日「中島兼子宛書簡」、『柳宗悦全集著作篇』第二十一巻上、筑摩書房、一九八九年、五三頁）

ここからは、先の武者小路同様、新しい視覚的なイメージの到来による「興奮」を読みとることができる。そして、柳はつぎに、*The Post Impressionists* をもとに「革命の画家」と題する評論を、『白樺』（第三巻一、一九一二年一月）に寄稿した。同号では、ほかに同人である小泉鉄の翻訳によるゴーガンの「ノア・ノア」、フランス留学中に実見したマチスの作品についての印象を記した画家斎藤與里の「スタイン氏のコレクション」、武者小路

の「後印象派に就いて」などの記事があり、また後期印象派の画家たちの作品が「挿画」として八点加えられていたのだった。このように、さながら「後期印象派」特集号の趣がある同月号の巻頭に掲載されたのが、柳の同文であった。三十一頁、八章にわたる長文の中で、「後印象派」という翻訳語が初めてつかわれるのだが、以下、この評論について、つぎにあげる三点から順次検討していきたい。

#### 一、翻訳と評論

#### 二、柳の「後印象派」観の形成

#### 三、視覚的なイメージの受容

第一にあげた「翻訳と評論」について、冒頭で指摘したとおり、「革命の画家」という一文は、C. Lewis Hind, *The Post Impressionists* に依拠した評論としては、日本でもっともはやいものであったということである。つぎにこれまで、「革命の画家」を「評論」としていたが、同時にこれは「翻訳」といってもいいようにおもわれることである。たしかに、全文を逐語的に翻訳したもののでも、抄訳でもないが、柳宗悦という翻訳者を通して部分的な翻訳がみられるのと、同書の構成と記述されている内容が、ここではほぼ踏襲されているからである。さらに広くいえば、美術をふくむ異文化受容の最初の行為としての「翻訳」という点からも、この「評論」はまさしく「翻訳」といいいいのではないだろうか、とおもふからである。<sup>(43)</sup> なお、同書に関する、一般的な意味での「翻訳」ということといえば、雑誌『現代の美術』（第十七号、一九一三年八月）における、木村荘八による全文の翻訳までまたなければならなかったのである。（木村荘八の翻訳活動をふくめた執筆活動に

つては、本論の中の二において検討する予定である。) 一方で、同書にはない、柳宗悦ならではの見解ももちこまれているのだが、この点は、つぎに述べたいとおもう。

「革命の画家」の本文の冒頭では、ロンドンにおける Manet and the Post Impressionists 展の賛否双方を含めた反応の一端をエピソードを交えながら紹介し、“Post-Impressionists” たちの絵画がいかにロンドンにおいてセンセーショナルなものであったかを記している。「部分的な翻訳」ということでいえば、たとえばそこに記された反響の一端(とくに非難)をものがたるエピソード自体は、原書からとられた(翻訳)ものであり、それは、つぎのように柳による翻訳と原文とを交互に並記してみれば明かであろう。

「私は此中の絵を一枚是非買おうと思つてゐる――

――若しそんなものをお買ひになるなら、もう貴方と御一緒に

住みません――

若い男の興奮した口もとからかゝる言葉が放たれた時、女は怒つて明瞭とかゝる返答をした。」(二頁)

One day at the Grafton Gallery I heard the following scrap of dialogue between an ardent young man and a languid young woman:――

He (excitedly): “I’m going to buy one of these pictures.”

She (angrily): “I won’t live with you if you do.”

You never hear that sort of dialogue at the Royal Society of British Artists yet. (p.23)

の意義と価値とを、理論あり情緒ある言葉で述べた時、キリアム・リッチモンドは一講演をローヤル・アカデミーに設けて、厳かな句調の許に、神が其恩寵によつてかゝる『不快なる塵芥』から永く学生を救ひ給はん事を希願する由を述べた。」(二頁)

On a certain afternoon, while Mr. Roger Fry was delivering a lecture at the Grafton Gallery explaining learnedly, logically and with charm, the spiritual and aesthetic meaning of Post Impressionism and the avenues that it opens, Sir William Richmond was telling the students of the Royal Academy that he hoped God might preserve them from Post Impressionism. I am afraid He won’t take action in the matter. (p.19)

このように「翻訳」されているのだが、とくに後者の場合、柳が“Post-Impressionism”のismを「主義」ではなく、「新運動」と訳していることが気にかかる。この点については、原書でも、最初に“the movement we call Post Impressionism” (p.2)とあり、原書での理解を踏襲しながら「運動」という語を、柳も同文では一貫してつかっており、展覧会そのものが、運動の蜂起のように理解されたことがわかる。なお、同文のタイトルについては、推測ではあるが、原書中のセザンヌを述べた箇所の一文に、“he was the boldest and the profoundest spirit of the artistic revolutionaries who gathered round Manet.” (p.32)とあり、ここからとられたものではないだろう。

つぎに、原書の構成にしながら、マネから印象派、そして新印象派、そして「後印象派」の登場にいたるまでを概説し、つぎにセザンヌ、ゴッ

ツホ、ゴーガン、マチスの順に、それぞれの画家の芸術について、柳は筆をすすめている。そのなかで画家自身の言葉は、たとえばゴーガンの章にみられるように、やはり原書からの翻訳がつぎのようにつかわれていることがある。

『元始の民に対する無限の憧憬によつて彼は新なる世界を創れり』とはストリントベルヒの言葉である。然も一日彼が此画家にその絵画の余りに粗野なるを告げた時、ゴオガンは鋭い言葉を以て答へた。『御身の文明は御身の疾病なり。余の野蛮は健康の回復なり。』げに彼は一切の事象の根源に帰つて無垢なる赤心を以て自然を画く事を志したのである。(二二頁)

He had, in Strindberg's phrase, "an immense yearning to become a savage and create a new world." His first exhibition of "savage" pictures had no success in Paris to the catalogue, dislike his prepossession with form, and the uncouth, savage models that he adored. Gauguin's reply is historical: "Your civilisation is your disease; my barbarism is my restoration to health."

This "great child" died in 1903 on the island of Dominica. (p.35)

しかも、柳はゴーガンの芸術をつぎのように記し、原書のなかではゴーガンに関する章(pp.34-35)とは別の箇所に記されていた宗教性や造形的な部分に関する言及をも、実に巧みにとりこんでいたのである。

「色彩と形相とに於て単純化せられたる彼の作品が最も装飾的效果に於て勝れたのも必然の結果である。その筆致と云ひ構造と云ひ、そは凡て嬰兒の眼にうつれる純なる自然の形象である。彼が絵画の平面的にして原始的なる

も亦之が為である。」(二二頁)

... religion related to reality yet essentially a decoration, such as Gauguin's "Wayside Christ." How mild, how fierce is its pathos — the wooden figure, the patient, unreflective peasants, the truant children, the abstract landscape, all the mystical realism of this naive statement of an undying faith. (p.30)

しかしながら一方で、原書にはない記述もあり、とくに画家の履歴については、原書以上に詳細であり、これをみると原書以外のものを参照したのではないかとおもわれる。もともと原書では、セザンヌ、ゴッホ、ゴーガンについて、脚注に "*Modern Art*, by Julius Meier Graefe (Heinemann)" とあげているように、マイヤー・グレーフェの本を参照していることをことわっており、略述しているにすぎない。柳の場合も、すでにこれらの画家たちに関するマイヤー・グレーフェ、その他の本を手にしており、そうしたものを参照しながら、原書の記述を補うようにそれぞれの画家について記したのである。<sup>(44)</sup> 以上のように、部分的な「翻訳」については、このような取捨選択が柳自身によって加えられていたのである。それでは、肝心の "Post-Impressionism" の内容については、どのように「翻訳」され、またどのように記されたのだろうか。この点を、第二として、つぎにみていきたい。

柳の「後印象派」観の形成をみると、三つの要素が重なりあって、つくられているようにおもわれる。それは、第一に原書からの「翻訳」によって触発された面と、第二に同文の冒頭に、つぎのように武者小路に対する献辞を記していたように、武者小路の芸術観からの影響という面、さらに第三に柳

自身の思惟からかたちづくられた面である。

「此小篇を武者小路実篤兄に献ぐ

是等の画家を知るの悦びを君によりて得たるを知ればなり」(二頁)

この重なりをみるために、原書では、“Post Impressionism”はどのよう  
に記され、またそれを柳は、どのようにうけとったかを、やはり原書の英文  
と柳の同文とを対照させてみたい。

If a child were to ask - “What is Post Impressionism?” I think I should  
tell that child about the Sermon on The Mount, and say- “If the spirit  
that gives life to the movement we call Post Impressionism is in your  
heart you will always be trying to express yourself, in your life and in  
your work, with the simple and profound simplicity of the Sermon on  
The Mount. You will say what you have to say as if there were nobody  
else but you and Nature or God.” (p.2)

「若し後印象派とは如何なるものであるかを尋ねるなら、答へは明白であ  
る。―汝が拠る可き唯一の王国を汝自身の裡に見出し、其旺盛せる全存在を  
真摯に表現し様と思ふならば、汝は既に後印象派の氣息に於て活ける人であ  
る。而して一切の物象が汝に於て活き、汝を一切の物象に於て見出し、汝の  
全人格が自然の全集在と一つの韻律に流る、時、残るものは永遠に肯定せら  
れたる汝自身の生命である。此人生の肯定充実こそはやがて後印象派の絵画  
を産める力である。而して汝の個性が偉大なる時、汝の芸術は普遍の価値と  
意義とを齎さねばならない。そこには一切の真と美とが体现せられるのであ  
る。かくて汝が何人をも恐るゝ事なく、此世には只汝と自然と神とがある事

を信じて、汝が汝の云はざるを得ざる事を画く時、汝は後印象派の画家であ  
る。」(三―四頁)

このように比較してみると、原書の内容の簡潔さに比べると、柳の方が、  
圧倒的に思弁的であり、それによつて晦渋な表現となっている。しかしなが  
ら、原書にもあるとはいへ、そこに「人格」「自然」「生命」「個性」といっ  
た言葉の多用をみると、すでに前節でみたような武者小路からの影響もみ  
とめられるのではないだろうか。つまり、武者小路流の語彙で、柳は、「後  
印象派」を考えようとしていたといえるだろう。

また、原書では、その冒頭で、“Post Impressionism”よりも “Expres-  
sionism”の方がふさわしいとして、また、“Expression”の語をもとに、そ  
の芸術を語ろうとしている点が特色となっている。この点をくみとりなが  
ら、柳はつぎのように記しているが、この一節では、つぎのふたつの原文の  
一節から書かれたものであることがわかる。ただし、原文の “beauty” を  
「生命」に置き換えて表現している点は、その独自の理解でもあろう。

「表現派 (Expressionist) の名こそ彼等を表はす可き応はしい文字である。  
彼等が芸術はげに彼等の個性の不断なる表現である。一切の天才が然りし如  
く、彼等も亦内心の追求に其生涯の努力を捧げたのである。芸術とは彼等に  
は自己を離れたる遊戲に非ずして、常に彼等の第一義的生命であつた。彼等  
が技巧を後にして人格の要求に駆られて起りたるは之が爲である。若し吾々  
にして事象の奥底に入り、其内生命に迫迫するならば、吾々は表現派の人と  
して立たざるを得ないのである。生命が事業にして、事業が生命たる真摯の  
態度は、彼等に秀れたる一切の意義と価値とを齎した所以である。彼等は常  
に生ける生命の画家である。真の芸術家、大なる天才とはかゝる人々にのみ

許さる可き名辞である。物質的外形を美しく画くものは単なる挿絵画家に過ぎない。」(五一六頁)

Obviously, Expressionism is a better term than Post Impressionism, that avenue of Freedom, opening out, inviting the pilgrim who is casting off the burdens of mere representation, and of tradition when it has become sapless. (p.3)

Expression, not beauty, is the aim of art. Beauty occurs. Expression happens — must happen. Art is not beauty. It is expression; it is always decorative and emotional. And it can be greatly intellectual too. There is as much intellect as emotion in the Parthenon and the Sistine Vault. Art is more than the Emotional Utterance of Life. It is the Expression of Personality in all its littleness, in all its immensity. A man who expresses himself sincerely can extract beauty from anything. There is a beauty of significance lurking within all ugliness. For ugliness dose not really exist. We see what we bring. He who expresses his emotion rhythmically, decoratively, seeking the inner meaning of things, is artist. He who represents the mere externals is illustrator. (p.2)

ここにみられたような柳による、原文からのいわば換骨奪胎は、さらに、原文のフレーズをとりながら、そこを起点にして自身の芸術観を語ろうとしている場合もみられた。たとえば、原文の “It is the Expression of Personality.” (p.2) を引用した後に、つづけてつぎのように述べているのだが、

後期印象派・考

これなどは、柳の、というよりまさに「個性」を尊重し、「自己の為の芸術」を主張する武者小路のものであり、あたかも武者小路の熱気と思想が柳に伝染してしまっているかのような内容である。

「げに芸術は人格の反映である。それは表現せられたる個性の謂に外ならない。従つて芸術の權威とはそこに包まれたる個性の權威である。而して個性の權威とはそれが全存在の充実に於て始めて発露せらる可きものである。空虚なる個性より未だ嘗て偉大なる芸術は生れなかつた。従つて生命の統一的全存在そのまゝなる表現こそは芸術最後の極致である。永遠なる芸術とは感覚及手工の作為に非ずして、全人格の働きである。それは嚴肅なる『自己』の存在に対する絶叫である。茲に於てか吾人の認許し得べき最も真摯なる唯一の芸術とは『自己の爲』の芸術である。(中略) 自己の人生、生命を離れてそこには何等の真理もなく美もない。従つて美とは芸術の目標に非ずして、自己の表現こそは其目的である。」(四頁)

ハインドに触発されつつ、武者小路流の芸術観を語り、共感をしめすことといえば、さらに「絵画の約束」論争の「側面からの掩護」といわれることが納得できる記述もあり、そうした意図を柳がもっていたことは明らかである。それは、つぎのような一節から読みとることができるのだが、ここでも最初の一文だけは、原書(p.9)からの引用であり、つづいて柳自身の芸術観を論じ、その後半において、すでにみた空太郎のいう「絵画の約束」に対する反論をしていることでわかる。しかも、「自己」を中心にしたその主張は、やはり武者小路からの影響をみとめないわけにはいかない。

「今日アンデパンダンのサロンを訪ふ者は、新印象派の力が漸く衰へて後印象派の颶風に襲はれつゝ、あるのを見ねばならない。要求なき模倣者の爲に幾度か此運動の意義は誤られてゐるが、然も此後印象派の画家こそは、人生

に対する新しき時代の切実なる要求を代表せるものである。彼等の芸術は人生を豊富にす可き芸術である。そは自己の内生命に対する苦悶の反映である。(中略) 徒に自己を離れたる美はしい描写は彼等には耐ゆる処ではなかつた。人々は其絵画が空しく約束を離れて美を缺き醜に終れる事を罵つて云ふ。然し彼等は巖然として答へるであらう—汝が美とする処のものは単なる習俗の美である。吾等が芸術とは公衆の眼を喜ばす可きものに非ずして自己を充実す可き爲である。」(一〇頁)

しかしながら、同文は、「翻訳」と武者小路の影響だけで、くくられるものでもない。木下長宏氏が、ゴッホの受容史のなかで、同文を「理論的には、武者小路より一步踏み込んでいる。」<sup>(45)</sup>と指摘しているように、「後印象派の人々はこの『無くて叶ふまじきものは一つなり』と云ふ唯一つのものをつかんだ人の気がする。」(「後印象派に就て」一五七頁)とする直感的な武者小路に比較すれば、より深く理解しようとしていたことはたしかである。とくに、その独自の思想性があらわれるのは、同文の後半である。この点については、すでに水尾比呂志氏が、「宗悦の芸術観は、ルネサンス以来の近世西洋芸術思潮の直系と見えながら、実はすでにその枠を超えようとする萌芽を生じている、と言えないであろうか。」と指摘したうえで、つぎに引用する一節に注目し、「たとえば道元の『自己にならふといふは自己をわするなり。自己をわするるといふは方法に証せらるるなり。』<sup>(46)</sup>というような世界に向うべき、と信じられていたのではなかつたろうか。」と評している。

「真の芸術家とはかくて常に充実せる普遍の個性である。彼は只孤独に止るに非ずして一切のものは彼に交通するのである。打ち開かれたる彼の胸襟には凡てのものは包まれ、彼は凡てのものに彼自らを見出し得るのである。自然も人類も彼と共に呼吸し、かくて彼は宇宙意識の裡に活かるのである。

彼は其全存在を常に露出し彼に來るものを喜び待つのである。今や声なき菓物も、黙せる木にも、彼には言葉ある如く物語るのである。吾が表現派の芸術とは、実にかゝる宇宙意識を欲するの叫びである。一切の自然も彼には平等であり同胞である。彼等は今や心ある者を抱かんとして凡ての自己を残りにく投げ出せるのである。吾等は宛ら嬰兒の如く自然の懷に眠り、無垢なる心に再び世の神秘を味へる彼等の芸術に生命の盡きざる力を感じるのである。」(二八頁)

たしかに、ここからは、もはやハインドを超えた、独自の「後印象派」理解、というよりも、宗教哲学的な思索にもとづく柳自身の凡神論的な芸術観が語られている。これは、同時にのちにウィリアム・ブレイクの思想と芸術に傾倒するようになる柳の姿とも重なる。<sup>(47)</sup>しかし、一方で、最後のつぎのよう一節を見ると、柳の「後印象派」理解が、それぞれの画家の表現の問題よりも、その生涯にわたる「態度」と「精神」への共感の方に強く傾斜していたことがわかる。

「自己を知り、自己の道を歩む事こそ彼等の教へである。セザンヌはセザンヌ、ゴッホはゴッホ、ゴッガンはゴッガン、マティスはマティス、彼等は千古独歩せしむ可き個性である、天才である、吾等は吾等自らの道を開かねばならぬ。只人生に於ける勇士として立つに及んで、彼等のとれる態度、精神に学ぶ所あらば、吾等の努めは足りるのである。」(二九頁)

大衆からも、権威からも批判され、反発されながらも、すすんでいく、そして不遇であっても自らの個性を伸ばすことが、「芸術家」にとって「真実」であり、そうした「人間」からうまれたものこそ「芸術」だという。こうした芸術家「像」が、柳をはじめ、『白樺』の同人たち、ひいては『白樺』を通じてそれをうけとめた青年画家たちの、「後印象派」理解の基点にあった



ことを、ここで確認しておきたい。

また、柳の同文を、「翻訳」と美術批評の問題から考えてみると、どのような結論が導かれるだろうか。ハインドの原書の内容は、全体に、豊富なエピソードをのぞいて、その主張自体は明快な（単純な）ものであった。一方、柳の「翻訳」は、これまでみてきたように武者小路からの影響が強いとはいえ、原書の内容に触発されながら、主体的な思考を加えた結果、原書以上に思弁的な内容であり、表現も濃密である、そこに柳自身の思惟の重みをもみとることができる。つまり、柳は、対象が文学作品ではないが、「翻訳を超えた翻訳」<sup>(48)</sup>を、あるいは原書を「翻訳」をしながら、その結果として原書を超えて、創造的な「評論」をすることができたといえないだろうか。もとより、美術作品の批評とは、自己の開示であることをおもえば、この一文で柳は、十分に、それを果たすことができたわけである。こういうのも、これまで原書と柳の評論を比較してきたからこそいえることなのだが、実作品の鑑賞体験もなく、複製図版のみで、しかも異なる言語の美術批評を「翻訳」という行為をつうじて理解しようとした結果の「評論」としては、おそらくほどの深みと、同時代的な認識がみとめられるのであった。以上のよう

に、柳宗悦の「革命の画家」から、その「後印象派」観の形成と特質をみてきたが、それは言葉、言説の面からであり、視覚的なイメージをどのようにうけとめたのか、この点をあわせて考えなければならないだろう。そこで、最後に同号に掲載された挿図を手がかりに、その視覚的イメージの受容についてみておきたい。

柳が「翻訳」したハインドの本の挿図と同一の作品は、わずか三点にすぎないのである。なぜ、「意外」かといえ、<sup>(49)</sup>「革命の画家」の文末で、ハインドの本について、柳自身が、つぎのように記し、この本があたかも「画集」のようにうけとめられていたからである。

「之は新しい本で挿画も鮮明で記事も面白く書いてある。殆ど一週間程毎夜二三の同人を集めた程、此本は吾々には騒ぎだつた本である。」（三〇頁）

武者小路をはじめ『白樺』の同人たちが、このハインドの本を、新しい視覚的な刺激としてうけとめていたことは、すでに述べたとおりである。二十四点のモノクロ図版は、その「鮮明」さ故に、彼らをいっそう「興奮」させたのである。ところで、この「画集」としてうけとめた熱狂は、なにも『白樺』の同人たちの間だけではない。ほぼ同じ時期、つまり一九一一年（明治四十四）年の冬には、やはりこの「画集」を囲んで、「興奮」していた青年画家たちがいたのである。東京美術学校西洋画科在学中の萬鉄五郎たちである。萬は、前号で巻頭図版として掲載した「裸体美人」を卒業制作として描き、翌年三月に同校を卒業している。ちょうどこの卒業制作を描きはじめていた時期のことを、萬よりも三年上級的小林徳三郎は、つぎのように回想している。

「此時代にはフランスの絵が日本に渡来するような事は夢にも思われなかった。新しい絵の複製はやつと小さい写真版を雑誌のなかで散見する位のこととて、焼付た原画写真もまだ来なかった。（白樺が初めて美術展覧会をやつて舶来の焼付写真を見せてくれたのは之より少し後である）私達がその時虎の巻のようにしたのはハインド著の『後期印象派』と云うその頃初めて来た本で、之とにらめっこをしては若い人は大いに興奮していた。この本の中にはゴッガン、ゴッホ、マチス、セザンヌ等の評論と絵の写真版が少しあった。

五巻六号、一九二八年六月、三五頁)

ここからは、ハインドの本が、「画集」としてやはり彼らをも「興奮」させ、同時に「裸体美人」の着想と表現に、すくなく影響をあたえていたことがわかる。「裸体美人」が、ハインドの本の挿図からどのような影響をうけたかについては、すでに稿者は別にのべており、また第二章の受容されたイメージの問題を論じる際に、あらためて取りあげる予定であるため、ここでは省略する。<sup>(49)</sup> また、構図などの点において、もっとも直接的な影響のあとをしめす作例をあげるならば、萬の「ボアの女」(挿図12)もそうした一点といっているだろう。いいでは、ハインドの本に掲載されたゴッホの“Pere Tanguy”から、人物の半身像を正面からとらえ、その背後には浮世絵版画のかわりに自作を壁に掛けている構成や、荒い筆致を重ねる表現にその影響をうけていることは明かである。「画集」としてのハインドの本から、はやくもこうした作品が生まれていたのである。こうした事例は、『白樺』の同人内だけではなく、このハインドの本が、「画集」としてあたえた反響のひろがりをしめすものである。こうしたハインドの本を、『白樺』では、どうして

挿図12 萬鉄五郎筆「ボアの女」 1912年  
岩手県立博物館蔵

萬君がその頃後期印象派について知り得た事も此本の範囲を出まいと思うが、彼の怖ろしい頭脳は後期印象派の精髓を洞察してこの大作となった。」(萬鉄五郎君の遺作室記録 (一)「アトリエ」第

柳によるテキストの紹介だけにとどめ、その「鮮明」だと感じた図版の紹介には、消極的だったのだろうか。

この点については、当時の複製、製版技術の問題もからんではくるだろうが、『白樺』の側が、より主体的に、そしてより積極的に掲載したいとおもう作品を選択しているためではないかとおもわれる。その作品選択の折に、同人内で、重要な役割をしていたのが、柳宗悦であったとおもわれる。初期の『白樺』誌上での、柳の役割について、鶴見俊輔氏はその評伝『柳宗悦』において、つぎのように位置づけている。

「柳は『白樺』同人の中では、けんかをせず人の和を計ること、外国語の新刊書をよく自分で求めて読んで海外の同時代の思潮に通じていること、雑誌編集の実務を真面目にやること、などで信頼されていた。」<sup>(50)</sup>

「柳宗悦は、少壮の心理学者として書店から注目されていたらしい。しかし、『白樺』にとっては、柳のねうちは心理学者としてではなく、アート・エディターとしてであって、挿画の選定、紙質の吟味、印刷効果などについて彼のはたらきがたのしがられていた。」<sup>(51)</sup>

このように、実際に「雑誌編集の実務」を担当し、あわせて「アート・エディター」として活躍する柳の意向は、同号の『白樺』でも反映されていたはずである。巻末の編集後記にあたる「編輯室にて」において、同人たちが、筆名で、あるいは匿名で自由に書きよせているが、同号では、武者小路が「無」の筆名で、つぎのように「後印象派」への熱狂とはうらはらの内容を書き、同人たちの嗜好の幅の広さをいおうとしていたことなどは、彼らしい強気の面がでていてほえましいものである。

「今度モネーを紹介する心算だったが、壬生馬の意見で四月頃にした。それで今度後印象派の画家を紹介することにした。後印象派の絵でなければ絵

でないやうに同人が思つてゐるやうに思はれては困る。」(一五八頁)

一方では、「某」として、「口絵のゴーガンは何とか云ふ独逸の画の雑誌の口絵の複写であるが藍色が少し変になつた。所でその独逸の雑誌の画も原画とは少し異つてゐるさうだ。仕方がない。マア今は此位で我慢するより仕方がない。」(一五八頁)と書くものもいた。これを書いた同人こそ、「アート・エディター」である柳であつたかもしれない。ことに同号では、柳が「革命の画家」の寄稿者でもあつたわけで、その点からみていくと、この一文の内容と、挿図の選定は密接であつたことがわかる。たとえば、ゴーガンに関する章では、巻頭のゴーガンの「マルケサス島にて」について、「口絵の三色版の複製は彼が逝く一年前の作である。」(二二頁)と言及している。またゴッホの章では、ハインドの本には図版として掲載も、テキストにおいても言及されていない、「シプレス」について、つぎのようにゴッホの悲劇的な生涯とかさねあわせて記していたのである。

「彼が『シプレス』の画を見る者は、ゴッホの心情が今や如何なる事態にあるかを認めねばならない。草も木も山も雲も、それは凡て燃ゆる焰の裡にある。そこひなき人生のシンボル『シプレス』は襲ふが如くに吾等を圧するのである。燃ゆる日に憧るゝものは自ら焰の裡に入らねばならぬ。彼が苦悶せる追求の帰着はやがて此焰である。死である。死は彼に残る可き唯一の自然なる道であつた。吾々のはかの『シプレス』の画を見る時、唯一の認許し得べき自殺の場合が、ゴッホの死に於て是認せらるゝのを感じるのである。」(一八頁)

このような作品によせる思いをこめたテンションの高い記述ができたのも、柳の手にその複製があつたからで、それを誌上に掲載していたのである。こうしてみると、同号における柳の図版選択は、「画集」としてのハイ

ンドの本の挿図の紹介に消極的だつたわけではなく、逆にハインドの本も含め、かなり豊かな選択肢をもちながら、選んでいたといった方が正確なのではないだろうか。というのも、一九二二(大正元)年十一月の同誌(第三巻一号)は、ゴッホ特集号であり、柳による記事「ゴッホに関する著書」では、複製についてパリの Direct 社製のものを「非常にいい写真で殆どゴッホの油絵の複製全部は此店で買へる。」(九二頁)と紹介しているように、彼らは、すでに作品写真を手でできていたとおもわれるからである。「革命の画家」執筆当時、どのような複製を彼らが眼にしていたかは、不明だが、少なくともハインドの本とあわせてかなりの数の複製を目にし、そのなかから選択をおこなっていたと推察される。

\*

以上のように、本論では、山脇信徳、武者小路実篤と木下杢太郎との間で交わされた「絵画の約束」論争の経緯と、その発端となつた山脇の作品と表現の意義を検討し、ついで武者小路、柳宗悦を中心に、『白樺』誌上での「後印象派」受容の様相を四節にわたつてみてきた。そこからは、彼らの主観主義的な芸術観のたかまりの過程で、「Post Impressionism」が新たな視覚的なイメージとして、彼らにむかえられたのだった。しかも、そのイメージに対する受け入れ方も、『白樺』的といえ、それまでだが、彼らの主観的、主情的、そして直感的なものであり、そこから柳宗悦にみられるように、個性の主張と「不遇な天才画家」たちの精神、態度への共感という「後印象派」観を形成するにいたり、それが『白樺』を通じて流布していったのである。

柳宗悦は、「革命の画家」のちよつと一年後に、『白樺』(第四巻一号、一九一三年一月)に「アンリ・マティスと後印象派」という翻訳を寄稿した。同

文は二部からなり、筆者自身の註記によれば、前者は「倫敦のグラフィトン画堂で催された『マネー及後印象画家展覧会』の目録にある序文」の、後者は「ラターの著した『芸術に於ける革命』<sup>(52)</sup>と題する本の最後の一章」からの翻訳であった。その冒頭の「序にかえて」では、柳自身が、日本に「後印象派」が流布したことを、あたかも「勝利宣言」するかのよう、つぎのように記していた。

「吾々にとつて事実上歴史的の教権若しくは祖先の權威乃至所謂大家の威力と云ふ様なもの、絶無な今の日本の時代に生れた事は、吾々に思想上の自由と云ふ至上の幸福を与へてゐる。(中略)現代の日本は、一方に於て苦悶があると共に飛躍の可能性を具有してゐる。僅か一年余りの間に殆ど知識のある一切の青年にロダン、ゴッホ、ゴッガン等の名が伝播せられた事實は一面に於て最も幸福な時代に吾々が生きてゐる事を証明してゐる。」(一六四—一六五頁)

こうした流布、流行はヒュウザン会結成(一九一二年十月)とその反響をみれば、事實であつたろうが、彼らを中心に形成された「後印象派」観も、一九一二年以降に、さらに波紋をひろげ、また変質していったのも事實である。そうした展開について、今回の課題として検討してみたいとおもう。

## 註

- (1) 宗(柳宗悦)「発刊に際して」、「白樺」第一巻一号、一九一〇年四月
- (2) 岸田劉生「思ひ出及今度の展覧会に際して」、「白樺」第十巻四号、一九一九年四月
- (3) 本多秋五「五、後期印象派」、「白樺」派の文学」、新潮社(新潮文庫)、一九六〇年(初版、一九五五年、講談社)、五三頁
- (4) 岸田劉生以外の当時の青年画家たちの『白樺』体験を、つぎのようにふたつあげることとする。

「明治四十四五年の頃、白樺社が後期印象派の画家達を輸入して目ざましい運動を起した事があつた。敏感な中村君は無論此の運動に共鳴しない筈はかつた。彼は

是等の画家達の写真版を沢山に買入れた。彼は是等の画家のうちでもゴッホとセザンヌに最も多く引かれて行つた。その時々彼の絵に、是等の画家達の影響が現はれて行つた。」(中原悌二郎「中村君の芸術と其の態度」、「木星」第二巻三、四号、一九二五年四月、六七頁)

「彼等の或る者にとつてこの新しい刺激の一つとなつたのは白樺派の運動であつて、人も知る如くこの運動は明治四十三年四月雑誌『白樺』の創刊を以て始まり、主として文壇を対象として起されたものであり、美術界に対するそれは寧ろその派出と見る可きであらうが、然かもそれが及ぼした影響には軽視出来ないものがある。独り洋画界と云はず京都の若き画家達は、毎月配布されるこの雑誌の新作を待ち兼ねて、発行日近くになると再々書店へ足を運び、まだ消えてゐないインクの臭いを嗅ぎ乍ら、次々と紹介されるクールベやマネやセザンヌやヴン・ゴッグやゴッギヤンの評伝に読み耽り、それ等の作品の複製に見入るのであつた。特にこの時強調された後期印象主義は、彼等の芸術に対するイデオに根本的な覚醒を与へ、習套を排し個性の發揮に進ませる上に、異常な影響を与へたのは否否れない。いまから考へれば児供つばいことであるが、『白樺』の一冊を手にするだけでその頃の二十代の画家達は興奮の渦に捲き込まれて行つたのである。ロダンの小さな塑像を中心に、オリヂナル版画やドリユエ社の写真複製を陳べた白樺社の展覧会が、京都府立図書館階上で催されたのは明治四十五年四月と記憶するが、それは確かにこの興奮に油を注いだものと云ふことが出来やう。」(黒田重太郎「京都洋画の黎明期」、高桐書院、一九四七年、二〇五—二〇六頁)

- (5) 「解題」、「柳宗悦全集著作篇」第一巻 筑摩書房 一九八一年 七六五頁
- (6) 本多秋五「四 武者小路と李太郎の論争」、「白樺」派の文学」、新潮社(新潮文庫)、一九六〇年(初版、一九五五年、講談社) 四七頁
- (7) 本多秋五、前掲書。

白井吉見「『白樺』論争 木下李太郎との論争」、「近代文学論争」、筑摩書房(筑摩叢書)、一九七八年(初版、一九五六年)

匠秀夫「『白樺』と後期印象派」、「近代日本洋画の展開」、昭森社、一九六四年 一九七—二四頁

同「大正文学と美術の関連について 『白樺』と後期印象派」、「近代日本の美術と文学」所収、木耳社、一九七九年(初出、「日本近代文学」第十四集、一九七一年)、三二九—三三八頁

高階秀爾「『白樺』と近代美術」、「日本近代の美意識」所収、青土社、一九七八年(初出、「季刊芸術」二十一、二十二、二十五号、一九七二年二月、三月、七三

年二月)

萬木康博『「絵画の約束」論争と、没却されたその中心的課題』、『白樺の世紀』展図録、西宮市大谷記念美術館、一九八一年 一〇八一―一一一頁

中村義一「III 『白樺』近代主義の争点 『絵画の約束』論争」、『続日本近代美術論争史』所収、求龍堂、一九八二年 七九一―一〇三頁

また、本文において参照した展覧会図録は、左記の通りである。

『「白樺」と大正期の美術』展図録、東京都美術館、一九七七年六月

『「白樺」の世紀』展図録、西宮市大谷記念美術館、一九八一年一月

『生誕百年 武者小路実篤と白樺美術展』図録、県立神奈川近代文学館、一九八五年四月

『「白樺派とその周辺展」図録、青春白樺美術館(但し会場は、日本橋三越等)、一九八七年八月

『「白樺派と近代美術」展図録、千葉県立美術館、一九八九年九月

『特別展 白樺の美術』展図録、調布市武者小路記念館、一九九〇年十月

(8) 同展については、『美術新報』(第十巻八号 一九一一年六月 三二頁)の彙報欄「展覧会」には、つぎのように記されていた。

「●山脇信徳氏作画展覧会 四月二十四日より五月七日まで琅玕洞に開催せられたり」

(9) 武者小路実篤「李太郎君に」、『白樺』第三巻一号、一九一二年一月、一五六頁

(10) 武者小路実篤「編輯室にて」、『白樺』第三巻四号、一九一二年四月、一三八頁

(11) 「東京美術学校近事」、『東京美術学校校友会月報』第二巻十号、一九〇四年十月、二二九頁

(12) バーナード・リーチの山脇に対する批評は、つぎのようなものであった。

「最善いと思つたのは山脇と云ふ人の『停車場の朝』です。光線が善く写されて居ます。仏蘭西の印象派モネなどの傍へか、つても耻しくあるまいと思ひます。モネはもつとつといふものを画いて居ますが、又其れと同時に悪いものも作つて居ます。え貴君はさう思はないと云ふのですか。上野の停車場のキヤラクターが出て居ない? イヤそれは彼の画一枚に被らす批評ではなく、印象派の画全体に与ふ可き評語でせう、印象派の人達は光に狂して感情などを忘却して居るのです。」(バーナード・リーチ氏の談話、『方寸』第三巻九号、一九〇九年十二月、一二頁)

また、高村光太郎の批評の一節では、つぎのように山脇の作品を評していた。

「僕が此の画を好いたのは、印象派だの、近代的だの、といふ考へから好いたのではないのである。僕は此の画が BULL DOG の様に、喰ひついたら離さぬ様な執

拗の努力を以つて自然に獅嚙みついて、どうやらかうやら、自然から見得た作家の

或る感じを出し得た所に惚れ込んだのである。或は MORALE の意味かも知れぬ。

展覧会の外の画を見て、多くの御化粧をした顔に出会つて悩まされた頭が、此所に歯を喰ひしばつた地顔を見付けて、その美醜を問ふ違がなかつた位である。そこへもつて来て、兎も角も、外の画に乏しい『天の光』を写さうとした努力が眼について、うれしくなつちまつたのである。」(『ABHOC ET ABHOC』「スバル」一九一〇年二月、『高村光太郎全集』第六巻、筑摩書房、一九七六年、三八頁)

(13) 「東京美術学校近事」、『東京美術学校校友会月報』第八巻七号、一九一〇年五月、一一八頁

(14) 山脇信徳没後の一九五三年に、『山脇信徳遺作展』(四月二十日―二十五日、中央公論社画廊)が開催された。この時の出品作のうち、志賀直哉は、自身の所蔵する七点を高知市に、同年五月に寄贈した。(志賀直哉『「山脇信徳遺作展」推薦』及び「解題」、『志賀直哉全集』第八巻、岩波書店、一九七四年、二七二頁、七八〇頁)なお、高知県立美術館学芸員河村章代氏の教示によれば、志賀から寄贈を受け、高知市立中央公民館に所蔵され、現在高知県立美術館に寄託されている作品は、『雨の夕』、『夕日』、『疎林』(一九一七年、第十一回文展出品)(挿図13)、『叡山の雪』(一九一八年、第十二回文展出品)(挿図14)の四点の油彩画である。

挿図13 山脇信徳筆「疎林」 1917年

挿図14 山脇信徳筆「叡山の雪」 1918年

(15) 長谷川洋、武沢喜美子編「林忠正年譜」、『フランス絵画と浮世絵 東西文化の架け橋 林忠正の眼』展図録、高岡市美術館等、一九九六—一九九七年、一七二—一七三頁

(16) 志賀直哉「山脇信徳」、『志賀直哉全集』第七卷、岩波書店、一九七四年、五五一頁

(17) 山本駿次朗「停車場の朝 天才画家山脇信徳の生涯」、三樹書房、一九八一年、四〇—四一頁。なお、同書は、山脇信徳の評伝として、唯一のものであり、学術的な記述形式はとられてはいないが、画家の生涯をたどるうえで有益である。

(18) その後の山脇信徳は、論争が終息した一九一二（明治四五）年に滋賀県立膳所中学校に美術教師として赴任した。（同中学校には、生徒として後に近代文学研究者となる稲垣達郎がおり、稲垣の回想によつてこの当時の山脇の姿を知ることができる。「山脇信徳」参照、『近代日本文学の風貌』所収、未来社、一九五七年、六八—八三頁）また、志賀との親交は、滋賀県に移つてからも変わらず、志賀も一時期京都に住んだことから、頻繁に往復したという。さらに山脇が高知市に移住後もその親交がつづいたことが、山脇から志賀に宛てた書簡からうかがわれる。（『志賀直哉全集』別巻「志賀直哉宛書簡」には、三十三通の書簡が収録されている。）なお、志賀直哉については、ほかに『志賀直哉の空想美術館』展図録（奈良県立美術館、一九九六年十月）を参照した。

(19) 本多秋五、前掲書、四七頁

(20) 中村義一、前掲書、一〇〇頁

(21) 「写真版のRODINとその聯想」、『白樺』第一卷八号、六〇頁

(22) 白井吉見、前掲書、一四五—一四七頁

(23) 野田宇太郎『パンの会』、六興出版、一九四九年及び同『日本耽美派文学の誕生』、河出書房新社、一九七五年参照

(24) 杉山二郎『木下玄太郎』、平凡社、一九七四年、一一二頁

(25) 本多秋五、前掲書、四八頁

(26) 同前

(27) 野田宇太郎、前掲書、二一六頁

(28) 野田宇太郎、前掲書、二八九頁

(29) 木下玄太郎『木下玄太郎詩集』、『明治文学全集七四 明治反自然主義文学集

(一)』、筑摩書房、一九六六年、一六六頁

(30) 中村義一、前掲書、一〇一—一〇二頁

なお、中村氏は、玄太郎を『白樺』の近代主義を否認する反近代主義としながらも、「彼我調停して玄太郎が求めようとしている近代絵画の理念がどのようなもの

かは、判然としない。」と指摘していた。そうした「慎重な覚めた認識」と視線は、その後も山脇の作品に対する評価として残されている。一九二二年二月、ロダンから贈られた彫刻三点の公開を目的とした白樺主催第四回美術展覧会に出品されていた山脇の出品作品に対しては、つぎのように玄太郎は批評していたからである。

「同氏の油絵は、その一部分を見ると、光と力とがある。然し全体は木訥なる同一の感じの繰り返しである」（『ロダンの彫刻其他』、『読売新聞』一九二二年三月三日、『木下玄太郎全集』第八卷、岩波書店、一九八一年、四五頁）

ここでは山脇の作品に「光と力」をみとめてはいたものの、評価はかわつてはいないことがわかる。その後の玄太郎の美術批評をみていくと、たとえばフェウザン会の作品を、カンディンスキーと青騎士の主張を「解明の鍵」に評論した「洋画に於ける非自然主義的傾向」（『美術新報』第十二卷四、五、八号、一九一三年二月、三月、六月）でも、キュビズム、未来派、抽象絵画など、後期印象派以後の動向をいち早く紹介したものであつても、そこには共感はない。むしろ、つぎのような一節からうかがわれるように、そこにはかつての「公衆と予」という意識、つまり最新の情報と該博な知識にうらづけられた美術批評をつうじて啓蒙者の役割に徹しようとした姿勢がうかがわれる。これこそが、美術評論家木下玄太郎の本質だったのではないだろうか、美術批評史的な面から、一考される課題であらう。

「芸術の趣味、思想を指導するやうな創意ある批評は私には出来ない。また所謂『新様式』の教唆者、雷同者の役も私には勤まらない。併し十年以来日本に於ける洋画の展覧会は殆ど漏れなく見て居るから、洋画の最近の趨勢は略之を会得することが出来る。故に或程度までは一般の公衆に対して、例へば此度の文部省の展覧会の第二部の作品などの鑑賞の橋渡しをすることも出来るかも知れない。」（『文展の洋画を評す』、『時事新報』一九一三年十月十七日—二十一日、前掲『全集』、一七五頁）

(31) 前田愛『近代日本の文学空間』新曜社、一九八三年、三七七頁

(32) 本多秋五「武者小路実篤の『自己』形成期」、『武者小路実篤全集』第一卷、小学館、一九八七年、七四〇頁

(33) 本多秋五、前掲書、四七頁

(34) 本多秋五、前掲書、五三頁

(35) 匠秀夫「近代日本の美術と文学」、前掲、三三五—三三七頁

(36) 高階秀爾、前掲書、三二五—三三三四頁

(37) 木下玄太郎「初版訳本の序」、『十九世紀仏国絵画史』、『木下玄太郎全集』第二十卷、岩波書店、一九八二年、三頁



(38) 中村義一、前掲書、九九頁

(39) 『白樺』の読者層とその反応については、具体的な研究はなく、註(4)において、画家たちの反応の一端を紹介した。ここでは、一般の青年読者の受けとめ方を知るために、近代史研究者であった大久保利謙(一九〇〇―一九九五)の回想をつぎに引用する。大久保は、一九一二年に学習院中等科に入学、自らが当時は「白樺派文学青年」だったと回顧して、つづけてつぎのように記している。

「中等科時代から、寮の図書館に備え付けられていた『白樺』の初号からの合本を読みふけていて、白樺推奨のトルストイやドストエフスキーとか、後期印象派の絵画に熱中するようになっていました。武者小路さんのものはずいぶん読んでいます。」(『日本近代文学事始め』、岩波書店、一九九六年、四五頁)

『白樺』からの知識によって教養を深めていた青年たちの、この遍歴は、本文中の武者小路の遍歴をそのまま反映していたことがわかり、興味深い。

(40) 「ロダンの彫刻の来た事について」、「ロダン彫刻入京記」、「白樺」第三卷二号、一九一二年参照

(41) John Rewald, *Post Impressionism from van Gogh to Gauguin*, New York, 1978, p.515.

(42) ed. J. B. Bullen, *Post Impressionists in England*, London, 1988, p.187.

(43) 『白樺』における「翻訳」の問題については、近年、山田俊幸氏の「初期『白樺』の運動と翻訳文化」(『帝塚山学院大学研究論集』三二号、一九九六年十二月、八一―九八頁)がある。これまで考究されていなかった翻訳の視点からの論点であり、稿者も同論文から学ぶことが多かった。

(44) たとえば柳は、すでに「ルノアールと其の一派」(『白樺』第二卷三号、一九一一年三月)において、冒頭で「Meier-Graefe 著『近世美術発展史』第二編『近世絵画の柱石』最後の章に拠りて」と断っている。

(45) 木下長宏『思想史としてのゴッホ』、學藝書林、一九九二年、五二頁

(46) 水尾比呂志『評伝 柳宗悦』筑摩書房、一九九二年、三四―三五頁。柳宗悦については、ほかに『柳宗悦展』図録(三重県立美術館、一九九七年九月)を参照した。

(47) 近年、鈴木貞美氏を中心として、「生命」をキーワードに大正期の思想、文芸をよみなおそうとする「大正生命主義」に関する研究が盛んである。そこでは、もとより『白樺』派の文学も対象に含まれており、武者小路の性欲を開放する生命観も、柳の宗教、哲学観も論じられている。ことに、柳に関しては、『白樺』(第一卷十一号、一九一〇年十一月)のロダント特集号に注目し、彼の「宗教家としてのロダ

ン」をとりあげ、そこにスピノザからの影響を指摘しながら、「宗教の神格を否定し、自然のうちなる『実体』すなわち抽象的實在のもつ理法を幾何学を中心に説明し、それをもって『神』とする哲学」をよみとっている。([『生命』で読む日本近代]、日本放送出版協会、一九九六年、一三四―一三九頁)

(48) レーペニーズ・ヴォルフ「文化翻訳の可能性―総括と展望」、大橋良介編『文化の翻訳可能性』、人文書院、一九九三年、二八七頁

(49) 『裸体美人』作品解説、『フォーヴィスムと日本近代洋画』展図録、愛知県美術館、一九九二年、一五六頁

(50) 鶴見俊輔『柳宗悦』、平凡社(平凡社選書四八)、一九七六年、六八頁

(51) 同前、七四頁

(52) F. Rutter, *Revolution in Art*, London, 1910.

〔付記〕

本稿の執筆にあたり、左記の機関、及び個人の方々に、ご教示と資料の協力を賜った。末筆ながら、ここに記して感謝の意を表したい。

東京芸術大学附属図書館、東京国立近代美術館、高知県立美術館、高知市立中央公民館、千葉県立美術館、三重県立美術館

園池寛覧氏、山脇章彦氏、田所邦彦氏、伊藤陽子氏(調布市武者小路実篤記念館)、福島さとみ氏(同)、加藤作吉氏(清春白樺美術館)、河村章代氏(高知県立美術館)、都築千重子氏(東京国立近代美術館)

表II : C. Lewis Hind, *The Post Impressionists* 所載挿図一覽  
(挿図キャプションの上段は、同書記載の作品名、下段の邦語名は、『現代の洋画』の特集号「後期印象派」に掲載された折の作品名である。)

2 Portrait of the Artist  
By Paul Cézanne  
In the collection of M.Vollard  
自画像  
ポール・セザンヌ

1 Sunflowers  
By Vincent van Gogh  
In the collection of Herr Paul von Mendelssohn-  
Bartholdy  
向日葵 ヴァン・ゴッホ

4 Landscape  
By Paul Cézanne  
風景  
ポール・セザンヌ

3 Still Life  
By Paul Cézanne  
静物  
ポール・セザンヌ

6 A Seaman's Mother  
By Vincent van Gogh  
In the collection of Bernheim Jeune  
& Cie  
水夫の母 ヴァン・ゴッホ

5 The Fields  
By Vincent van Gogh  
野  
ヴァン・ゴッホ

9 Père Tanguy  
By Vincent van Gogh  
タンギーの小父さん  
ヴァン・ゴッホ

8 The Wayside Christ  
By Paul Gauguin  
路傍のキリスト  
ポール・ゴーガン

7 The Bathers  
By Paul Cézanne  
浴する人  
ポール・セザンヌ

12 Woman with the Beads  
By Paul Cézanne  
In the collection of M. E. Druet  
数珠を持てる女  
ポール・セザンヌ

11 The Bay  
By Paul Cézanne  
In the collection of M. E. Druet  
入江  
ポール・セザンヌ

10 Woman of Tahiti  
By Paul Gauguin  
タヒティの女  
ポール・ゴーガン

15 Study  
By Henri Matisse  
習作  
アンリ・マティス

14 Tahitian Pastoral  
By Paul Gauguin  
タヒティ人の牧歌  
ポール・ゴーガン

13 Portrait of the Artist  
By Henri Matisse  
In the collection of Madame Stein  
自画像 アンリ・マティス

18 Euphemia  
By Jacob Epstein  
婉曲  
ヤコブ・エプスタイン

17 Street and Trees  
By Vincent van Gogh  
街路と樹木  
ヴァン・ゴッホ

16 The Woman with the Green  
Eyes  
By Henri Matisse  
In the collection of Mme.L.  
青い目の女  
アンリ・マチス

21 Rain Effect  
By Vincent van Gogh  
雨  
ヴァン・ゴッホ

20 Still Life  
By Paul Cézanne  
静物  
ポール・セザンヌ

19 The Child  
By Jacob Epstein  
小児  
ヤコブ・エプスタイン

24 L'Esprit Veille  
By Paul Gauguin  
In the collection of M. E.Druet  
見守れる妖精  
ポール・ゴーガン

23 A Tahitian Group  
By Paul Gauguin  
タヒティの女の群  
ポール・ゴーガン

22 Portrait of the Artist  
By Vincent van Gogh  
In the collection of Madame  
Gossechalk Berger  
自画像 ヴァン・ゴッホ

表Ⅲ：『白樺』（第三巻一号、一九一二年一月）所載挿図一覧  
（*The Post Impressionists* に掲載された作品と同一の作品3点に加えて、その他の5点の  
挿図と作品名をあげることとする。なお、同号の目次には邦語で、書中には仏語で記載さ  
れているので、並記することとする。）

後期印象派・考

2 静物  
セザンヌ  
Nature Morte  
Paul Cézanne

1 マルケサス島にて（原色版）  
ゴッガン  
Dans L'Ile Marquesas  
Paul Gauguin

5 白き馬（タヒチ）  
ゴッガン  
Le Cheval Blanc(Tahiti)  
Paul Gauguin

4 タンギーの小父さん  
ゴッホ  
Père Tanguy  
Vincent van Gogh  
（表Ⅱの9と同一）

3 シプレス  
ゴッホ  
Les Cypres  
Vincent van Gogh

8 ギーヨマン  
セザンヌ  
（裏表紙）

7 習作  
マティス  
Etude  
Henri Matisse  
（表Ⅱの15と同一）

6 自画像  
マティス  
Portrait de l'Artiste  
Henri Matisse  
（表Ⅱの13と同一）

三七